



EL TEATRE CATALÀ A TARRAGONA EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX (1864-1880)

Anna Maria Vila Fernández

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

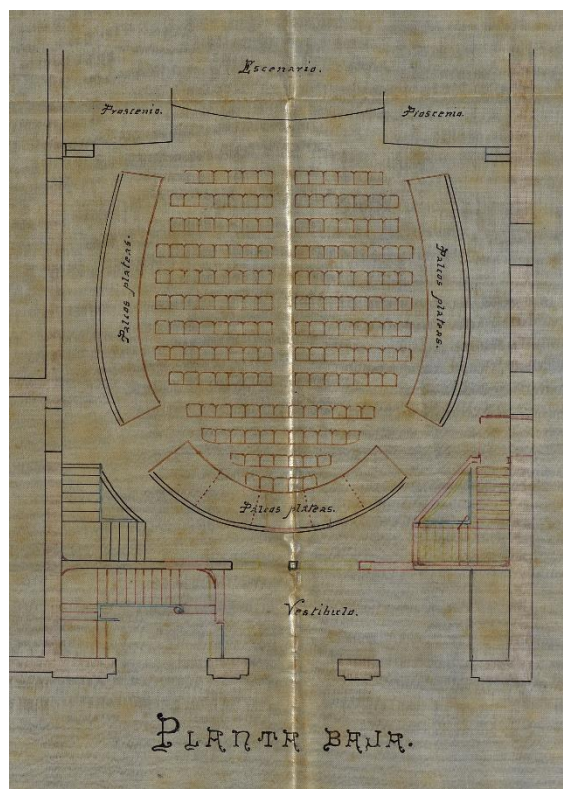
Anna Vila Fernández

EL TEATRE CATALÀ A TARRAGONA EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX (1864-1880)

TESI DOCTORAL

Dirigida pel Dr. Francesc Massip Bonet

Departament de Filologia Catalana



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI

Tarragona

2015

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

EL TEATRE CATALÀ A TARRAGONA EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX (1864-1880)

Anna Maria Vila Fernández

A la ciutat i al qui me l'ha feta estimar

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

EL TEATRE CATALÀ A TARRAGONA EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX (1864-1880)

Anna Maria Vila Fernández



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Av. Catalunya, 35
43002 Tarragona
Telèfon: 977 559 743
Fax: 977 558 386
A/e: adfcat@urv.cat

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat "El teatre català a Tarragona en la segona meitat del segle XIX", que presenta Anna M. Vila Fernández per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament de Filologia Catalana d'aquesta universitat.

Tarragona, 16 de novembre de 2015,

El director de la tesi doctoral

Dr. Francesc Massip Bonet



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

EL TEATRE CATALÀ A TARRAGONA EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX (1864-1880)

Anna Maria Vila Fernández

AGRAÏMENTS

Saber posar-nos a la pell d'un altre és molt més que una virtut. Els antropòlegs afirmen que, de fet, és una de les fites sociocognitives que ens singularitzen com a éssers humans, perquè més enllà de saber i comprendre que som, creiem, volem, desitgem o sentim (*metacognició*), podem comprendre i predir que els altres són *altres* i que creuen, volen, desitgen i senten.

A tots els qui heu sigut humaníssims amb mi durant tots aquests anys, us en dono les gràcies.

Al pare, per haver-me fet Rabassa fins a la medul·la, constant, tossuda i amant de les lletres. A la mare, per fer-me humil i per haver-me arrencat somriures amb les seua calor del sud, fins i tot en els pitjors dels freds. I al mano, per haver *walked a mile in my shoes* per tantes senderes i camins, sempre fidel.

A Francesc Massip, per haver cregut en mi i en aquest projecte. Al departament de Filologia Catalana, per tot el que m'ha ensenyat i el suport lliurat.

A Jordi Ginebra, per haver botat el foc i no haver deixat de llençar-hi llenya.

A l'Anna Montserrat, per regalar sempre la més sincera de les paraules.

A l'Agnès Toda, la Roser Llagostera, la Llívia Palliso i l'Elga Cremades, per haver estat i per seguir sent unes companyes de viatge d'excepció.

A la Judit Lleonart, per la llum i l'energia.

Als professors, alumnes i personal de la Seu del Baix Penedès de la URV, per la comprensió, la paciència i per fer que encara estimi més el meu ofici.

Al personal de tots els arxius històrics, hemeroteques i biblioteques de la ciutat. En especial, vull agrair l'atenció i el bon tracte dels descendents de Josep-Pau Virgili Sanromà i de Neus Sánchez (AHAT).

A la Mariona Savall i el Santi Guasch, per la complicitat. A la Mireia Solé, la Laia Marín i la Marina Massaguer, per haver-me escoltat quan necessitava parlar.

I sobretot a tu, Maria, la meua mana, fanalet que mai t'apagues.

I sobretot a tu, Juan, l'extrem del fil roig.

A tots vosaltres i a qui pugui haver-me deixat, de nou, gràcies infinites.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

EL TEATRE CATALÀ A TARRAGONA EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX (1864-1880)

Anna Maria Vila Fernández

ÍNDEX DE CONTINGUTS

INTRODUCCIÓ

I.	Origen i motivació de la recerca	1
II.	Focus d'interès	2
III.	Objectius	3
IV.	Estructura i metodologia	4
V.	Criteris de citació i transcripció de documents	6
VI.	Llista d'abreviacions utilitzades	7

CAPÍTOL PRIMER. CONTEXT HISTÒRIC I LITERARI

Introducció. Perspectiva metodològica	9
1. La història	12
2. La història literària	28
2.1. El fet teatral	28
2.2. Literatura dramàtica	34
2.2.1. Precedents	34
2.2.2. Recepció	36
2.2.3. La segona reacció	36
2.2.4. Oficialitat, formalitat	39
2.2.5. Mirada enrere	41
2.2.6. Els consumidors tarragonins	42

CAPÍTOL SEGON. L'ESPAI ESCÈNIC

Introducció	49
L'espai escènic al segle XIX	51
1. L'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	59
2. Els Campos de Recreo	83
3. Altres espais del període	108
3.1. Els cafès	110
3.2. Les entitats	115
4. El Teatre Principal	132
4.1. Hospitals i teatres	132
4.2. Fundació i descripció	137
4.3. El funcionament del local (1864-1880)	154
4.3.1. Funcionament pràctic	155
4.3.2. Legislació del període acotat	156
4.3.3. Gestió i empresaris 1864-1880	159

CAPÍTOL TERCER. LES COMPANYIES

PRIMERA PART. ELS INTÈRPRETS	177
1. Antecedents	178
2. L'ofici i el valor del comediant	178
3. Els estudis contemporanis i els actors	187
4. Corpus de dades. Maneig	192
SEGONA PART. ESTUDI	194
1. Índex global de companyies a la ciutat (1864-1880)	194
2. Índex de les companyies de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. <i>Taula 1</i>	197
2.1. Anàlisi de les dades	200
2.2. Els actors i les actrius	201
2.2.1. Els aficionats	201
2.2.1.1. <i>Miquel Ricomà</i>	201
2.2.1.2. <i>Ramon Roig</i>	205
2.2.2. Els professionals	209
2.2.2.1. <i>Liberata Molas</i>	211
2.2.2.2. <i>Salvadora Capdevila</i>	214
2.2.2.3. <i>Anna Monner</i>	217
2.2.2.4. <i>Joan Isern</i>	223
3. Índex de les companyies dels Campos de Recreo. <i>Taula 2</i>	227
3.1. Anàlisi de les dades	230
3.2. Els actors i les actrius	232
3.2.1. Companyia catalana per a Camilo Parodi (3.3.1)	232
3.2.2. Companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2)	233
3.2.3. Companyia de Frederic Soler (9.5)	234
3.2.3.1. <i>Francesca Soler Duran [de Ros], La Paca</i>	235
3.2.3.2. <i>Lleó Fontova</i>	242
3.2.3.3. <i>Iscler Soler</i>	259
3.2.4. Companyia d'Enric Antiga (15.4)	272
3.2.4.1. <i>Concepció Pallardó</i>	273
4. Índex de les companyies del Teatre Principal. <i>Taula 3</i>	277
4.1. Anàlisi de les dades	283
4.2. Els actors i les actrius	285
4.2.1. Companyies vinculades a una obra	285
4.2.1.1. Companyia de Ricardo Figuerola (7.2)	285
4.2.1.2. Companyia ex profés d'Inocenci López (7.5)	290
4.2.1.2.1. <i>Emili Arolas, Antònia Joaní, Joan Arolas Joaní</i>	292
4.2.1.2.2. <i>Balbina Pi</i>	297
4.2.1.2.3. <i>Ermengol Goula</i>	299
4.2.1.2.4. <i>Teodor Bonaplata</i>	306

4.2.1.3.	Companyia d'Antoni Grifell (8.6)	314
4.2.2.	Companyies no vinculades a una obra	318
4.2.2.1.	Companyia de Lleó Fontova (10.3)	318
4.2.2.1.1.	<i>Agna Solà</i>	318
4.2.2.1.2.	<i>Miquel Llimona</i>	321
4.2.2.2.	Companyia de Vicente Miguel i Juan Perelló (11.4)	322
4.2.2.2.1.	<i>Vicent Miquel</i>	323
4.2.2.2.2.	<i>Joan Perelló</i>	325
4.2.2.3.	Companyia de Gervasi Roca (13.6)	333
4.2.2.3.1.	<i>Gervasi Roca</i>	336
4.2.2.3.2.	<i>Mercè Abella</i>	342
4.2.2.4.	Companyia d'Antoni Tutau (16.6)	349
4.2.2.4.1.	<i>Antoni Tutau</i>	349
4.2.2.4.2.	<i>Carlota de Mena</i>	357
 CAPÍTOL QUART. EL TEATRE REPRESENTAT A TARRAGONA ENTRE 1864 I 1880		
PRIMERA PART. LA RECEPCIÓ		361
1.	L'única signatura. El crític Josep Maria Recasens i Sanahuja	364
2.	La recepció del teatre català	381
 SEGONA PART. ANÀLISI DEL REPERTORI		393
1.	Dades globals	394
1.1	Dades globals: repertori, locals i companyia. <i>Taula 4</i>	398
2.	Obres no líriques més representades en el període (1864-1880). <i>Taula 5</i>	402
3.	Obres líriques més representades en el període (1864-1880)	410
3.1	Obres líriques catalanes o bilingües més representades. <i>Taula 6</i>	411
4.	Balls i altres gèneres relacionats amb la dansa més representats(1864-1880). <i>Taula 7</i>	415
5.	Repertori en català o bilingüe (1864-1880) per autors (ordre alfabètic). <i>Taula 8</i>	417
6.	Repertori sacre en català. <i>Taula 9</i>	432
7.	Repertori concret català o bilingüe segons companyia i local. <i>Taules 10, 11 i 12</i>	442
8.	Repertori de les funcions de benefici en el període (1864-1880)	451
 CONCLUSIONS		455
 BIBLIOGRAFIA		475
 ANNEXOS		
Annexos del capítol segon. L'espai escènic		1
Annexos del capítol tercer. Les companyies		61
Annexos del capítol quart. El teatre representat a Tarragona entre 1864 i 1880		167

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

EL TEATRE CATALÀ A TARRAGONA EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX (1864-1880)

Anna Maria Vila Fernández

INTRODUCCIÓ

I. Origen i motivació de la recerca

La present tesi doctoral té les seves arrels en una beca de projecte del departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili convocada el març del 2007, el darrer any en què vaig cursar la llicenciatura.¹ La feina encarregada va consistir a elaborar una base de dades on abocar tota la informació que pogués recollir sobre el teatre a la ciutat de Tarragona. Els professors Magí Sunyer i Montserrat Palau em van guiar en els inicis, i l'hemeroteca de l'extinta Caixa de Tarragona fou el fons a partir del qual vaig començar a prendre contacte amb el Dinou tarragoní. En acabar-se el temps fixat per contracte, la feina feta va quedar, com tantes altres coses i com passa més sovint del que voldríem, al calaix.

Després d'acabada la llicenciatura, vaig cursar el Màster d'Estudis Superiors en Llengua, Literatura i Cultura Catalanes del mateix departament (2007-2008) en la modalitat de recerca. La tesina de màster, dirigida pel professor Jordi Ginebra, tractava sobre qüestions de fraseologia i sintaxi dels *nomina dicendi* en català, és a dir, quin comportament prenen aquesta classe de mots en la nostra llengua. Val a dir que és un àmbit poc dramàtic, certament, però encara ara m'embadaleix veure actuar els mots.

Aquell mateix 2008, el seminari que cada any organitzava Filologia Catalana dins de les jornades de la Tardor Literària anava dedicat a la ciutat de Tarragona com a espai festiu i espai teatral. Vaig ser convidada a presentar-hi els fruits d'aquella primera recerca. El resultat final fou l'article "El teatre a Tarragona durant el Sexenni Revolucionari (1868-1874)", publicat després en les actes de les jornades.²

Preparant la intervenció, fou quan vaig adonar-me del buit de coneixement que hi havia sobre l'art escènic desenvolupat a la ciutat durant el segle XIX. I no només això. Vaig adonar-me que la història del teatre m'embadalia tant com les concurrències verbonominals. En l'apartat de conclusions de l'article vaig fer pública la decisió que fins llavors ben just sabia el meu company: aquella seria la llavor d'una futura tesi doctoral.

Presa la decisió, durant el curs 2008-2009 vaig alternar una beca de projecte del departament³ amb la meua feina de professora al Consorci per a la Normalització Lingüística. Matriculada en el Programa Oficial de Postgrau de Llengua, Literatura i Cultura de la URV, a partir del curs 2009-2010 vaig esdevenir becària predoctoral a càrrec d'un projecte d'R+D+I.⁴

¹ Beca amb el codi: 1323 U07 E30 N-HUM200613121/FILO/InAct/Oriol,C./BJ01 amb la professora Carme Oriol com a investigadora activa responsable.

² BERTRAN, J.; CODINA, J. A.; DOMINGO, A.; MASSIP, F. [ed.] i VILA, A. (2009). *Tarragona: espai festiu, espai teatral. De la plaça del corral al teatre all'italiana*. Valls: Cossetània edicions. Col. Antines, 16, p. 77.

³ Beca vinculada al projecte "Repertorio biobibliográfico de la literatura popular catalana: el ciclo romántico (1773-1893)" del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana. Núm. d'expedient 1321 U07 E10 N-HUM2006/13121/BJ01.

⁴ Codi de la plaça: 2009BRDI/06-18.

Des del desembre del 2011, Francesc Massip va acceptar la proposta i passà a dirigir-me la recerca. A partir de llavors, la tesi doctoral va entrar a formar part del Grup de Recerca Consolidat LAIREM (2009 SGR 258), coordinat pel mateix Dr. Massip.

Les fites més destacables en la meua tasca investigadora vinculada a la història del teatre han estat la ponència “Folklore, teatre i festa a Tarragona”, presentada al XIII Simposi d’Etnopoètica de l’Arxiu de Tradicions de l’Alguer,⁵ la participació en el III Simposi Internacional d’Arts Escèniques (L’intèrpret: del teatre naturalista a l’escena digital), celebrat per l’Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana a la Universitat d’Alacant el novembre del 2012, amb la comunicació “L’empresari Eduard Vidal i Valenciano. Gervasi Roca i Antoni Tutau a Tarragona”⁶ o la col·laboració amb el Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes de l’Institut del Teatre, a través de la redacció de les entrades de l’Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes de diferents intèrprets del segle XIX-XX, entre les quals es troben Enric Borràs, Lleó Fontova, Paca Soler o Mercè Abella, entre altres.

II. Focus d’interès

El centre d’interès de la present recerca és la història del teatre de la ciutat de Tarragona durant el segle XIX. Més concretament, es tracta de la descripció i l’estudi de les arts escèniques representades a la ciutat des de l’any 1864 fins al 1880, posant especial atenció a les produccions dramàtiques catalanes i partint d’una aproximació al fenomen de l’espectacle polièdric. Aquesta perspectiva s’allunya d’una recerca basada en el text literari exclusivament i contempla a més del repertori dramàtic, els espais que empararen els espectacles i els intèrprets que van donar-los vida.

El tall cronològic escollit parteix de l’any 1864, quan Frederic Soler va estrenar la gatada *L’esquella de la torratxa* i culmina un any després que Josep Yxart fos premiat als Jocs Florals per l’assaig *Lo teatre català. Ensaig teòric crític*, que responia al lema de la convocatòria “Teatre Català. Ses tradicions, son estat actual, ¿fins ahont convé’l seu foment?”. O, si es vol, tanquem després de la revelació d’Àngel Guimerà com a dramaturg, en paraules de Francesc Curet (1967: 191). És a dir, s’inicia quan Pitarrà irromp a Barcelona obrint el front de la cultura “d’orientació més o menys progressista adreçada a les classes més populars” (BACARDIT I GIBERT 2003: 109) i culmina amb l’aparició dels primers balanços apareguts “amb la perspectiva que donava una consolidació plena” (2003: 109).

⁵ Disponible a: ESCANDELL, Dari; FRANCÉS, M. Jesús [ed.] (2011). *Etnopoètica i territori. Unitat i diversitat*. Càller: Arxiu de Tradicions de l’Alguer - Consell d’Eivissa.

⁶ En les actes: “Eduard Vidal i Valenciano, empresari. El cas de Tarragona” a AMO i MESTRES (2015), p. 67-85.

III. Objectius

En primer terme, l'objectiu fonamental és oferir una descripció rigorosa de l'espectacle dins dels paràmetres acotats en el títol, que tant esmeni els buits de coneixement, com que aplegui i posi ordre a la dispersió de dades existents.

De manera més concreta, el primer capítol té com a objectiu servir de marc introductori a la recerca. Després de definir el posicionament metodològic que se seguirà, s'hi revisa el complex context històric, social, polític i cultural de la centúria al país i a la ciutat per, tot seguit, centrar el focus en la deriva del teatre català. Tracta d'exposar els condicionants que afecten l'estudi de l'art dramàtic del Dinou, com el paper funcional i significatiu de què es va dotar, l'ús de la llengua catalana en la literatura o l'organització i la legislació teatrals, entre altres. Seguidament, es cartografia l'evolució de la literatura dramàtica al país a través dels seus autors, les corrents estètiques i els estudis i crítiques contemporanis. Finalment i per cloure el capítol, s'exposa la recepció de la cultura i la literatura partint del punt de vista dels *consumidors* tarragonins.

El segon capítol persegueix historiar l'espai escènic de la ciutat. Així, doncs, es cataloguen i es descriuen els edificis i s'analitza el funcionament i la gestió dels locals que van emparar activitat espectacular durant el període. El primer lloc és ocupat per l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, centre cultural tarragoní nascut el 1863 amb teatre propi. El segueixen els Campos de Recreo, jardins a l'aire lliure i fora de les muralles inaugurats el 1864. A continuació tractem de manera sintètica tot un seguit de locals menors no destinats, en origen, a l'activitat dramàtica, però que l'empararen d'alguna manera (entitats i cafès). Deixem per a l'últim lloc el Teatre Principal de Tarragona, el teatre per antonomàsia de la ciutat, propietat de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla, l'activitat del qual es remunta al segle XVII.

El tercer capítol va dedicat als intèrprets que van circular pels escenaris tarragonins durant el període acotat. S'hi descriuen de manera cronològica les companyies líriques i dramàtiques prenent com a fil de l'exposició els locals en què van actuar; per coherència, segueix l'orde d'espais del capítol anterior. S'analitzen les agrupacions, posteriorment i des d'una vessant quantitativa, en funció de la seva incidència en la representació de teatre català a la ciutat. En el darrer nivell de concreció i de manera qualitativa, hem volgut seleccionar i revisar la trajectòria dels actors i actrius més representatius, bé siguin les primeres figures, bé siguin els intèrprets més eminents. A més, hem volgut apostar per l'equilibri de gènere estudiant, sempre que hagi estat possible, un primer actor i una primera actriu.

El darrer dels capítols revisa el repertori portat a l'escena per aquestes companyies en els corresponents locals. L'objectiu és exposar i estudiar la cartellera teatral tarragonina de manera sistemàtica. Abans de l'anàlisi quantitativa es presta atenció a quin tipus de crítica dramàtica o literària es va publicar a la premsa al llarg del període i en quines coordenades estètiques

s'emmarcava. La finalitat d'aquest primer apartat és entendre la recepció del repertori, especialment en abordar la literatura dramàtica catalana. També aportarem noves dades sobre el crític més destacat de la premsa del moment, Josep Maria Recasens i Sanahuja.

La finalitat del segon apartat és oferir les dades de l'estudi anant de la globalitat a la concreció tot responent a les preguntes:

1. Quin pes va tenir cada local respecte de l'activitat escènica global de la ciutat?
2. Quin pes va tenir el teatre en català o bilingüe respecte de l'activitat escènica de cada local concret?
3. Quin pes va tenir el teatre en català o bilingüe en tot el repertori programat?
4. Quin tipus de gènere (declamació, sarsuela, òpera) es va programar a cada local? Hi havia especialització?
5. Quines foren les obres no líriques més representades?
6. Quines foren les obres líriques més representades?
7. Quina foren els balls i altres gèneres relacionats amb la dansa més representats?
8. Quin fou el repertori en català o bilingüe representat? Quins autors predominaren?
9. Quin fou el repertori sacre en català representat durant tot el període?
10. Quin pes va tenir el teatre en català o bilingüe en les funcions de benefici?
11. Va augmentar la representació de teatre català al llarg del període?

Amb les dades exposades pretenem fotografiar l'activitat dramàtica de la ciutat i, si és el cas, subratllar-ne les singularitats, especialment en tot allò que atén la producció teatral en català. En aquest sentit, els estudis d'àmbit local han esdevingut fites de referència per anar seguint l'abast i l'extensió de la represa de l'oficialitat al llarg del territori dels Països Catalans.

En darrer terme, el relat resultant de la recerca vol ser una contribució al coneixement de la història global del teatre vuitcentista català.

IV. Estructura i metodologia

El disseny formal de la recerca obeeix a la perspectiva metodològica concretada en el primer capítol i que es regeix per la voluntat de ser multidisciplinària. Així, cada capítol ataca un àmbit específic: el primer, la història i la història cultural; el segon, l'espai escènic; el tercer, els intèrprets, i, finalment, el darrer, el repertori i la literatura dramàtica. Prenent en consideració que cadascun té les seves particularitats —tot i que acabin confluint en la representació, la posada en escena—, cada apartat s'enceta amb una introducció que exposa l'estat de la qüestió per a cada àmbit.

Atès el considerable volum de dades manipulades, s'han confegit uns annexos per incloure-les. Per exemple, en el capítol dedicat als intèrprets, destinem als annexos les llistes completes de tots els elencs registrats ordenats cronològicament i amb una breu descripció del seu pas per la ciutat.

La metodologia utilitzada ha consistit, en primer lloc, a fer el buidatge de la premsa local diària del període 1864-1880. Així, doncs, hem ampliat i sistematitzat aquella primera base de dades sorgida el 2007 a l'empara d'una beca de projecte. Els fons consultats són l'Hemeroteca Municipal de Tarragona i l'Hemeroteca de la Fundació Catalunya – La Pedrera. El següent gràfic mostra la distribució per anys de les capçaleres que hem buidat sistemàticament:

Anys	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880
<i>Diari de Tarragona</i>	01.01						15.08		01.01								31.12
<i>El Tarraconense</i>						01.11			31.05	(fusió de les dues capçaleres)							

La base de dades recull les obres posades en escena en els diferents locals anunciades a través de l'espai de la cartellera, així com aquelles obres documentades a través de gasetes, crítiques o ressenyes posteriors. És a dir, pot ser que alguna funció no s'inclogués a la cartellera però que s'anunciés mitjançant un breu o que l'endemà el gasetiller en fes la ressenya. En tots els casos, cada obra equival a una fitxa. Si la funció del dia es componia de tres peces (drama, ball i sàinet), s'hi correspondran tres fitxes diferents, per bé que amb la mateixa data, local, companyia, etcètera.

A més, també s'hi troben transcrits aquestes mateixes notícies o altres de referents a funcions, companyies, contractacions, crítiques, incidents, esdeveniments extraordinaris amb elements espectaculars (visites reials, festes per la pau de 1876, etc.), arrendaments o obres i reformes, entre altres. És a dir, s'ha replegat tot índex vinculat d'alguna manera amb la vida escènica, els seus protagonistes i els seus espais. Els camps només s'han completat amb la informació oferta pel diari, com es pot veure en la captura de pantalla de sota.

Havent confegit aquesta plataforma de treball, la següent fase de la recerca va seguir els procediments habituals d'una investigació. Això és, la localització d'estudis o recerques prèvies sobre la matèria, així com dels fons històrics locals o externs, i la valoració de la seva pertinència de cara a l'acompliment dels objectius fixats. Pel que fa al fons hemerogràfic, es va recórrer a la resta de capçaleres del període en casos puntuals, com *La Opinión* o *La Prensa Libre*. També ha estat buidat de manera sistemàtica, però no s'ha inclòs en la base de dades perquè no contenia cartellera teatral, la *Revista del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* per l'interès que té, a pesar que la seva activitat ocupés els anys 1879-1896. Tal com hem dit adés, atès que cada capítol conté una introducció on s'exposen les fonts concretes consultades i un estat de la qüestió, estalviem aquí la llista.

Exemple de fitxa de la base de dades

V. Criteris de citació i transcripció de documents

En el cas dels articles de premsa tarragonina recollits en la base de dades, font primera de la recerca, hem optat per sistematitzar i simplificar-ne la citació al llarg de l'estudi mitjançant un format reduït conformat pel nom de la capçalera en format de sigla i la data de publicació, ambdues incloses entre parèntesis: (DDT 15.01.1882). Atès que els exemplars només presentaven quatre pàgines, la darrera de les quals era d'anuncis, hem obviat consignar-les per fer més fluent la citació. En la resta d'articles procedents de premsa no tarragonina hem seguit els mateixos criteris. En cas que haguem volgut referir el títol sencer d'un article pel seu interès, hem seguit els criteris de citació estàndard i l'hem consignat en nota al peu. A l'hora de transcriure'ls, els hem reproduït literalment, fossin en català o en castellà.

En els casos dels documents manuscrits en castellà procedents dels fons històrics locals com l'Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla o bé de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona, hem adaptat l'ortografia i la tipografia als criteris actuals mantenint, tanmateix, la sintaxi i puntuació originals. No hem esmenat errors estructurals com truncaments, acumulació d'idees o altres problemes sintàctics. La resta de documents (no

manuscrits, d'impremta i en castellà) segueixen els mateixos criteris d'edició que els articles de premsa. Els documents manuscrits en català treballats, procedents del fons de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla, d'entrada, s'han transcrit mantenint-ne l'ortografia i la tipografia originals atès que són excepcionals dins del conjunt. Només s'han esmenat els aglutinaments de paraules, en els quals hem afegit els espais per facilitar-ne la lectura (*clau de l'armari* = clau de l'armari).

En els manuscrits, hem optat per desenvolupar les abreviacions que formaven part del cos del text, però hem mantingut els que formen part de capçaleres o peus dels textos (documents administratius i correspondència, en bona part).

D'altra banda, s'han intervingut els textos quan ha calgut afegir-hi algun mot perquè quedava afectada la intel·ligibilitat del fragment, acció que s'ha senyalat emmarcant entre parèntesis la inserció feta. En casos d'omissió de lletres, només s'han afegit aquelles que no són conseqüència d'una escriptura basada en la pronúncia. Així, mantenim *bastido* [bastidor] però esmenem *esguísat* per esgui(n)sat [esquinçat] perquè, a més, apareix sempre com a *esquinsat* al llarg del text (Inventari de 1825).

També hem volgut deixar constància de les esmenes, marques, ratllades o altres incidències dels originals mitjançant anotacions fetes per nosaltres entre claudàtors i amb un tipus de lletra diferent. Així, per exemple, si s'ha esmenat el número 6 i s'hi ha escrit a sobre, es consigna al costat: 7 [sobre el número 6].

En els casos de guixades o subratllats s'ha reproduït igualment: ~~Un fragment guixat~~. Un fragment subratllat.

Altres símbols utilitzats han estat:

[·] = En cas que el document estigui malmès o no haguem sabut descodificar-ne algun mot o part de mot.

[mot?] = En cas que proposem una paraula d'un fragment malmès o que sigui intel·ligible.

--- = quan tota una línia del document no s'hagi pogut descodificar o estigui malmès.

/ = text que acaba bruscament i no té continuació.

VI. Llista d'abreviacions utilitzades

AHAT: Arxiu Històric de l'Arquebisbat de Tarragona

AHCT: Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona

AHSPST: Arxiu Històric de Sant Pau i Santa Tecla

ATCO: Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera

BC: Biblioteca de Catalunya

BNE: Biblioteca Nacional d'Espanya

BOPT: *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*

CDMAE: Centre de Documentació-Museu de les Arts Escèniques (Institut del Teatre)

CR: Campos de Recreo

DBD: *Diccionari biobibliogràfic de Dones* (Institut Català de la Dona)

DC: *Diari Català*

DDC: *Diario del Comercio*

DDT: *Diario de Tarragona*

EO: *El Orden*

ET: *El Tarraconense*

GEC: *Gran Enciclopèdia Catalana*

LC: *La Cruz*

LEC: *La Escena Catalana*

LET: *L'Esquella de la Torratxa*

LO: *La Opinion*

LP: *La Publicidad*

LL: *La Lucha*

LV: *La Vanguardia*

LVC: *La Veu de Catalunya*

RATCO: Revista del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera

TP: Teatre Principal

CAPÍTOL PRIMER. CONTEXT HISTÒRIC I LITERARI

Introducció. Perspectiva metodològica

Quan es revisa la història del segle XIX europeu no és difícil trobar-se amb una premissa que, de tan utilitzada, ha esdevingut una mena de carta de presentació del període: sembla obligatori per a l'historiador avisar el lector que està a punt d'introduir-se en una època d'una complexitat política i social extraordinària. El Vuit-cents, certament, fou convuls, revolucionari, i no ho podem obviar ni tan sols fent recerca sobre art dramàtic, perquè seria llavors, oblidada la premissa, quan toparíem amb algun esdeveniment històric que apareix de manera impertinent, ens canvia les regles del joc i ens llença a terra allò que creïem assolit.

El tombant de segle ens porta l'inici de la desfeta de l'Antic Règim i l'establiment de l'estat modern. És el tret de sortida d'una dinàmica secular que es debat entre l'intent de mantenir aquell sistema caduc a càrrec dels qui el bastiren i la voluntat d'ensulsiar-lo definitivament, cercant la divisió de poders. A l'Estat espanyol, la renovació va comptar amb més entrebancs que ajudes gràcies, sobretot, al pes d'uns aparells eclesiàstic i militar que s'immisciren pertot.

Aleshores, per a l'historiador del teatre, la clau per desllorigar aquella inestabilitat —un altre dels mots clixé per a l'època— serà tenir a sobre de la taula nous i més diversos factors en joc. La rellevància de la nova classe social predominant, la burgesia; la força que des de sota exercirà un proletariat diversificat en socialisme, sindicalisme o anarquisme; l'entrada en escena del capitalisme, cada cop més agressiu; les noves idees sortides de les revolucions (1789, 1848, 1868, per posar-hi les més significatives), i la manera com la intel·lectualitat les captava i després compartia, si era el cas, en són alguns. Però també d'altres com la distribució diferent de la indústria pel territori, l'accés més o menys universal a l'educació o l'auge de la premsa, nou altaveu, provocaran que, més que mai, s'accentuï el biaix social i territorial. Així, doncs, la tasca d'historiar el segle requereix dominar un sistema complex i polièdric.

Seguint en les consideracions, si centrem l'objectiu en una ciutat determinada com és Tarragona, toparem amb certes particularitats que caldrà ponderar. Malgrat que Domingo (1996: 22, n. 26) ja alertava de la precarietat dels estudis culturals de la ciutat per al període del Dinou, es pot arribar a afirmar que Tarragona té una dinàmica social pròpia que la distancia de la veïna Reus o de la mateixa capital catalana. L'embat profund i colpidor sofert a la Guerra del Francès (1808-1814) va deixar una ciutat devastada, que va trigar molt a recuperar-se'n. D'altra banda, la presència de l'administració central espanyola, ja que és capital de demarcació, i de l'eclesiàstica, per tal com és seu metropolitana, la configuren específicament i en determinen

l'espectre social, sovint la tendència política, el desenvolupament econòmic i, al capdavant, l'impacte de tot plegat en la cultura i la literatura. Sabaté i Bosch¹ ho deia ben clarament:

No és menys cert que Déu era present en la vida de la ciutat amb el paper preponderant de l'Església i els eclesiàstics, que un determinat monarquisme inspirava moltes de les opcions polítiques amb la presència d'uns funcionaris i militars que tal vegada, com a capital de la província, havien ensorrat i ofegat el seu futur industrial i la seva capacitat comercial.

Si ens atenem a l'àmbit teatral d'aquest segle, les recerques que s'han fet durant els darrers anys² participen de la mateixa voluntat d'abraçar tots els elements contextuais possibles per entendre o justificar l'evolució de la nostra història dramàtica. L'afany per fer més objectiu l'anàlisi, mitjançant el contrast amb la màxima documentació, ha vençut tendències que centraven l'atenció en exclusiva en el text escrit i oblidaven el que hem vist que en història esdevé medul·lar, tot i que ocupi una posició aparentment perifèrica. Per altra banda, l'assumpció de la història literària com un contínuum al llarg dels segles permet actualitzar i bandejar, si s'escau, denominacions com *decadència*, i veure en cada període el pòsit de les tradicions, el seu manteniment, la imbricació en noves tendències o la total dissolució. No cataloguem, doncs, com un entomòleg obcecat, espècimens literaris en calaixets estancs per fer-ne un àlbum expositor amb etiquetes classificadores i definitòries. El parentiu i les famílies, l'herència genètica, el medi, l'origen i l'evolució ens n'han d'allunyar.

Exemples de la flexibilitat i de l'obertura de nous horitzons en la disciplina són els treballs de Sala Valldaura (especialment els d'anàlisi de la cartellera barcelonina) o la recerca a través del món de la història de l'art i la iconografia de Massip. Posem intencionadament el primer no només com a exemple per la capacitat d'entendre el teatre molt més enllà de la suma de textos literaris dirigits a la representació —escaló que vam pujar ja fa temps: Curet i Fàbregas ja parlaven de locals, classes o públics—, sinó també per la visió ampla i diacrònica d'una tradició teatral europea comuna fluctuant i, sobretot, perquè parteix d'una divisió territorial i no només lingüística. D'aquesta manera, posa al costat un teatre fet des d'aquí amb teatre vingut de fora però representat als nostres escenaris; teatre escrit en català i teatre escrit per catalans en l'idioma que sigui; companyies italianes, franceses, espanyoles i companyies catalanes, entre altres.

Només des de l'elasticitat que facilita un criteri com aquest es pot abastar el teatre fet a Catalunya durant la represa de l'oficialitat cultural catalana del XIX, la Renaixença. Si l'entendem

¹ SABATÉ I BOSCH, Josep Maria (2011). "Tarragona a l'entorn del 1911. Del segle XIX a l'albada del segle XX", p. 1. Discurs llegit el 26.01.2011 arran del centenari de la presència de La Caixa de Pensions a la ciutat. Disponible a: <<http://www.tarragona.cat/lajuntament/conselleries/cultura/fitxers/altres/discurs-sabate-bosch-la-caixa>> [Consulta feta el maig de 2012]. Roig i Queralt (1994: 309) la descriu com una ciutat "levíticament fortificada" fins a la segona meitat de segle.

² Una bona panoràmica a: DOMINGO, Josep M. (2005). "Sobre els estudis i edicions recents de literatura catalana del segle XIX. Notes per a una sinopsi", *Anuari Verdager*, 13, p. 249-276. Per al teatre: GALLÉN, Enric (2005). "Notícia sobre la recerca del teatre català del segle XIX", *Anuari Verdager*, 13, p. 307-326.

de manera restringida³ com la institucionalització de l'ús culte del català, totes les manifestacions prèvies, en altres idiomes o fora de l'àmbit culte hauran de descartar-se de l'estudi del fet teatral del Vuit-cents? Estalviant la resposta per òbvia i donant el debat per superat —i fora del nostre abast en aquest treball—, no podem atendre només aquella producció feta en català per autors catalans sense posar-la al costat, almenys, de la resta de producció contemporània. Una bona mostra pot ser-ne l'impacte de Ramón de la Cruz en el sainet per a l'ascensió dels saineters catalans.⁴

Pot resultar més o menys plaent garbellar a partir de la llengua, però és en l'òrbita d'una afirmació com la de Sala Valldaura (2006:12) —“si el criteri lingüístic simplifica en excés els diversos llenguatges verbals i extraverbals de la teatralitat, també el criteri idiomàtic resulta massa estret”—, quan es va més enllà, tal com fa Massip amb la llengua, però també amb l'adopció de metodologies en investigació teatral que parteixen de fonts diverses com a element d'obligada constitucionalitat per a la recerca dramàtica. Així:

qualsevol recerca en l'àmbit espectacular ha de ser forçosament interdisciplinària. Per això cal posar en joc metodologies provinents de la història de l'art (des de l'arquitectura fins a la música, passant per la plàstica i les tècniques anomenades *decoratives*), de la història i la teoria literària, de la història del pensament i de les mentalitats, de l'antropologia cultural i òbviament, de la teoria i la pràctica teatrals (MASSIP 2004: 11; també a BERTRAN [et al.] 2009: 11).

Per últim, un dimensionament local de la recerca pot ajudar encara més a completar la bastida que envolta l'art dramàtic. Més propers són els referents i d'un abast que, d'entrada, pot ser vist com a reduccionista per al conjunt de la recerca, però que és del tot necessari per tal com, seguint Mas i Vives (1997: 97) ajuden a conformar una posterior lectura general basada en aquestes unitats mínimes. Però, sobretot, perquè el desplegament del teatre català en els àmbits cultes i en els comercials no va ser uniforme en tot el país ni en tot el domini lingüístic, per la qual cosa, acotar-ne les batalles esdevé crucial per entendre la contesa. L'observació local ens ha de permetre veure quins elements van fer triomfar o fracassar (o només retardar) l'assoliment d'un estatus *normal* del teatre en català en un context concret.

En definitiva, qualsevol instrument —sigui de l'abast que sigui i provingui de l'àrea de coneixement que vingui— serà vàlid i útil per produir:

Més enllà de les dramatúrgies canonitzades, l'estudi que, exonerat d'indolències, rutines i prejudicis, ens reinstal·li en l'abundància, la centralitat, la variabilitat local i temporal i la complexitat de l'espectacle teatral en la vida de l'època. (DOMINGO 2005: 261)

³ Definició de Joan Ll. Marfany *sub voce* Renaixença a MESTRE, Jesús (dir.) (1992). *Diccionari d'història de Catalunya*. Barcelona: Ed. 62.

⁴ SANSANO, Gabriel “La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatre català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo” a LAFARGA, F.; PEGENAUTE, L., i GALLÉN [eds.] (2010). *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Col. Relaciones interliterarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura, 3. Berna: Peter Lang cop.

1. La història

El dia 1 de gener de 1864 el Diari de Tarragona es congratulava d'haver assolit els onze anys d'existència en una "inquebrantable línea de conducta" per esdevenir un "centinela avanzado de los intereses de la localidad". L'exemplar portava notícies de la construcció de ferrocarrils, de les reformes de l'Ajuntament en jardins, escorxadors, abeuradors i el camí de l'Àngel, dels moviments comercials i del port, de la darrera moda en vestits de seda, del proper concert a l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera i, com a concessió a la literatura, el fulletó Las primas de Satanás (traduït del francès Jules de Saint Felix per Manuel García González).

Tot just estrenat el 1800, Tarragona era un gran convent, una gran fortalesa i un museu arqueològic vivent, com recordaria Antoni de Magriñá cent un anys després (1901: 17). L'obra d'aquest cronista local té una articulació que ja diu molt del període i del tarannà progressista de l'advocat. Comença amb la revolució de 1868 i, després torna al 1800 per emprendre la relació de fets. Aquesta relació és, sobretot, la crònica de la recuperació de la Guerra del Francès, l'obertura de la ciutat amb l'enderroc de les muralles, la creació de l'eixample i la connexió amb el barri marítim del Serrallo, farcida també amb la descripció de locals i comerços i de les notes sobre arqueologia, política i economia. Així fou el segle per a Tarragona, recuperar-se i fer-se gran, adaptar-se als canvis que havien sobrevingut en tots els àmbits:

Las costumbres en la segunda mitad del siglo eran muy diferentes de las de la primera mitad [...]. El antiguo señor de Tarragona [...] ya no existe; el sombrero hongo ha sustituido al sombrero de copa, y la americana al frac y á la levita; se ha democratizado por completo; la sangre azul ya se ha evaporado y solo queda la sangre roja, que es común á la raza humana. (1901: 74)

El regnat d'Isabel II (1843-1868) havia començat liquidant el trienni esparterista amb l'anestèsia del centrisme —terme modern per designar un sector conservador divers atent al liberalisme— controlat per una burgesia terratinent i rural, i la vella aristocràcia que, mitjançant la repressió militar i la censura van fer que Catalunya estigués en un estat d'excepció permanent. La suposada intenció de la filla de Ferran VII era anar cap a un estat liberal modern en línia amb els veïns europeus, que de manera definitiva posés fi a l'Antic Règim encarnat per l'absolutisme del seu pare. Tanmateix, tot i la modernitat de la proposta, la incapacitat i els interessos de la regent acabaren perpetuant un sistema monàrquic que restava sobirania al poble, tot deixant-la en mans d'una *camarilla* corrompuda que gestionava el parlament de manera directa i feia valer els seus interessos per sobre de qualsevol benefici social o democràtic.

La institucionalització de l'estat modern liberal va comportar la construcció d'un ens centralitzat, uniformitzador i vigilat en tot moment per l'estament militar. En període isabelí, es reformà l'administració pública perquè el Ministeri de Governació, a través dels seus governadors provincials, designés els alcaldes de les localitats petites, preponderantment rurals, menys alfabetitzades i, per tant, més mal·leables. Aquest sistema piramidal va facilitar que es manifestessin fins al paroxisme les eleccions, farses organitzades per fer moure una democràcia de fireta. El cacic local era l'instrument amb què l'estat arribava fins a l'últim

llogarret per aplicar-hi la seva política de control i anorreament d'actituds democràtiques i socialistes, sorgides de les revoltes europees de 1848 i de l'incipient obrerisme. Paral·lelament, la censura literària i teatral també s'implantava de manera més eficaç i activa mitjançant els càrrecs estatals. El Decret Orgànic de Teatres de 1852⁵ i tots els textos compresos entre el 1849 i aquesta data implantaren progressivament una organització centralitzada i definien cada cop més les atribucions del governador de la província: donar el vistiplau per permetre representacions, aprovar el plec de condicions per a la subhasta del local, designar el censor de la capital de província —que tenia els mateixos drets i obligacions que els de Madrid—, entre altres. En definitiva, vigilar l'aplicació efectiva de les decisions preses a la capital espanyola.

L'Església, arran del concordat amb la Santa Seu de 1851, va tornar a adquirir poder i rellevància política amb l'aturada de la desamortització de Mendizábal, per una banda, i amb l'assumpció de més competències en matèria educativa, per l'altra. Sis anys després continuaria supervisant l'ensenyament i filtrant-ne tot el que s'allunyés de la preceptiva catòlica, malgrat la Llei Moyano del 57, que va acabar de regularitzar l'educació obligatòria des d'una òptica estatalista pretesament il·lustrada, que tenia com a pilars la doctrina cristiana i la gramàtica espanyola. No en va, Pere Anguera (1994) assenyala aquesta nova regulació com una de les fites a l'hora de castellanitzar lingüísticament el país i, especialment, els sectors populars, monolingües gairebé en exclusiva.

El tercer estament de poder, l'exèrcit, continuava encapçalat per generals provinents de l'aristocràcia, mentre que una nova llei de quintes deixava en mans d'un sistema totalment arbitrari el destí del proletariat, que es veia obligat a fer el soldat en unes condicions infrahumanes, excepte si es podia permetre pagar la quota que els n'eximia (els destinats a colònies tenien un 50% de possibilitats de deixar-hi la vida). En aquest sentit, el món de l'espectacle i la música oferien la seva solidaritat (DDT 09.03.1864):

Acción laudable. —La sociedad coral del Ancora prepara para mañana una gran función en nuestro teatro, en la que tomarán parte la compañía dramática y todo el cuerpo de coros, destinándose los productos para auxiliar a uno de los coristas a quien tocó la suerte de soldado en la última quinta. Actos de esta naturaleza se recomiendan por sí mismos, arrastrando hacia sí las generales simpatías. Debemos confiar, pues, que el feliz pensamiento de los del Ancora hallará merecida protección de parte de la filantrópica Tarragona.

Els sectors més conservadors de Catalunya, zona amb el major destacament militar de l'estat, acceptaven de bon grat les noves regles mentre tranquil·litessin els ànims revoltats, especialment dels obrers de les indústries que feien seves les idees democràtiques i socialistes més renovadores. Amb tot, la diferent composició social catalana, al capdamunt de la qual sobresortia la burgesia industrial enriquida gràcies als processos desamortitzadors, topava amb l'estructura espanyola encapçalada encara per terratinents rurals i militars procedents de

⁵ Reproduït íntegrament a MAS I VIVES (1986: 34 i següents).

l'antiga aristocràcia. En un context en què la diferència es feia cada cop més evident, els interessos i els procediments també van entrar en la discrepància: la relació que establirien els burgesos conservadors d'aquí amb els dirigents espanyols esdevindria la d'una col·laboració condicionada amb contraprestacions, coneguda com el *ministerialisme a la catalana*. Aquest tancament de files, en mots de Riquer, volia fer prevaldre els interessos econòmics, ideològics i polítics dels catalans a Madrid —votar com a catalans. Tot i l'estímul inicial, la reacció va quedar diluïda gràcies a la nul·la capacitat per intervenir en els afers de Madrid i els minsos beneficis resultants.⁶

Per la seva banda, Tarragona funcionava dins del clos de les muralles. Com a plaça militar que encara seria fins a 1868, no va seguir el mateix ritme que Barcelona o altres nuclis urbans per obrir-se a la industrialització i a la regeneració social. La burgesia que en va sorgir va ser de tipus mercantil i comercial atès que la posada en marxa d'una indústria va ser més aviat incipient. La més rellevant fou la relacionada amb el vi i la fabricació de bótes per transportar els aiguardents. Els comerciants esdevindrien la nova classe emergent tarragonina al costat d'un gran nombre de pagesos i pescadors, i els corresponents funcionaris, capellans i militars.⁷

Pel que fa a l'economia catalana, va expandir-se en la primera meitat dels anys seixanta en bona mesura per la llei de ferrocarrils de 1855, que en promovia la construcció i que va estimular la indústria adjacent. Aquí s'inaugurava un any després la línia que connectava la ciutat amb Reus, i que es veuria acabada amb la connexió a Lleida el 1879. L'alliberament de sòl estatal per a l'explotació, les exclaustacions, la confecció de carreteres o establiment de la xarxa de telègrafs, entre altres, van portar la creació de societats econòmiques que iniciarien un mercat especulatiu d'accions per treure'n rendiment. L'any 1856 apareixeria la llei bancària que aprofitaria aquest floriment per fer circular els diners i Tarragona veuria fundat el seu banc l'any 1864, gràcies a la burgesia, tot i que ja hi ha notícies per a la seva creació l'any 55 mateix. La dècada dels cinquanta va suposar, també, l'inici de les obres per crear l'actual Rambla Nova (Sant Joan en l'època). L'any 1855, s'aprovaria el primer pla urbanístic que encetava l'eixample de la ciutat Rambla enllà. És l'any en què s'engega la segona desamortització estatal, en aquest cas dels béns de l'Estat a càrrec del pamplonès Pasqual Madoz, que també va beneficiar la burgesia tarragonina en demèrit de l'antiga aristocràcia.⁸

⁶ Per a l'escola social conservadora i el ministerialisme a la catalana, veure: RIQUER i Permanyer, Borja de (2002). "Acció política i pensament dels conservadors liberals catalans. De Martí d'Eixalà a Duran i Bas" a *Quaderns d'Història de Barcelona*, n. 6. p. 201-215.

⁷ Jaume Aresté (1981: 117) il·lustra la composició majoritària de comerciants al capdavant de les empreses i projectes més potents enls quadres 30 i 31. LLORENS (1991), per la seva banda, destria set tipus de tarragoní: religiós, industrial, senyors, comercials, pagesos, gitanos i mariners. SABATÉ i BOSCH (2011: 27) acaba afirmant que aquesta "tríada governamental de la ciutat [militars, església i poble] es mantingué quasi petrificada durant tot el segle XX".

⁸ Vegeu ROVIRA I GÓMEZ (1983). MAGRIÑÀ (1901: 89), per la seva banda, titllava de *monomania ó llámese locura* l'adquisició desaforada de terrenys al voltant de la ciutat, perquè havien de resultar per força improductius: eren finques ermes. Però el pitjor és que distreia els especuladors dels seus negocis i els feia perdre el temps.

La contra d'una emergència financera i especulativa general fou el primer sector, encara base econòmica del país, que amb el descens de pastures va sofrir una davallada de producció important. Un seguit de males collites, a més, van fer augmentar el preu dels aliments bàsics i, conseqüentment, l'impost de consums, que l'estat cobrava com a impost indirecte i que podia arribar a representar la quarta part del sou d'un treballador.⁹ Durant els anys 50 la ciutat va viure una esplendor econòmica gràcies a l'augment del preu del vi per la plaga d'oïdium —*la blanca*, que se solucionaria ensofrant—, i la major activitat del port derivada de l'exportació. Malauradament, els burgesos que van enriquir-se en aquest període, lluny d'invertir en nova indústria van preferir reinvertir en terrenys desamortitzats per a l'agricultura, perpetuant el model que a la llarga tindria les de perdre (ROVIRA 2011: 157).

Les classes mitjanes i baixes es trobaven cada cop més ofegades: quintes, consums, jornades laborals eternes i salaris mínims, misèria al camp. L'organització de classe va tenir el seu moment de glòria en el Bienni Progressista¹⁰ (1854-1856) i l'associacionisme tolerat va comportar, per exemple, la primera vaga general, nascuda a Barcelona el 1855 arran del conflicte de les selfactines. A la ciutat de Tarragona no hi va haver obrerisme fins al Sexenni democràtic i no va haver-hi una vaga fins el 1871, quan els picapedrers van acudir-hi per demanar l'augment dels salaris (HERAS CABALLERO 1994: 238).

El retorn a un govern moderat, la Unión Liberal d'O'Donnell (1858-63), tampoc no va servir per posar solució als problemes socials i econòmics, de fet, es comportà com un partit centralista més. L'estratègia de les campanyes colonialistes —Indoxina, Mèxic i Marroc, *pau a dins i guerra a fora*— despertaven un sentiment de patriotisme¹¹ i recuperaven el prestigi del govern entre els militars, però no van reportar cap benefici destacable per a la indústria i el comerç i molt menys entre la població sacrificada. Seguint el fil del teatre polític encetat als trenta, molts autors van veure en el gènere una plataforma més per contribuir a l'auge patriòtic de la Guerra d'Àfrica. Els voluntaris catalans van ser protagonistes de les peces d'exaltació —pels qui n'eren partidaris, com Ramon Mora (*A Tànger, catalans!*) o les peces d'Antoni Ferrer

⁹ Encara per a principis del segle XX, Llorens rememorava una de les poques vegades en què els tarragonins van adoptar una actitud violenta i, per tant, ben allunyada de l'afabilitat mediterrània que, segons el capellà exiliat, en defineixen el caràcter. Era, precisament, la crema dels burots de consums o *fielatos* per l'actitud desafiant, agressiva, impertinent de la *gent forastera* que n'estava al càrrec i que practicava l'abús sistemàtic amb els habitants de la ciutat.

¹⁰ Ben poc progressista: "Durante el bienio del 54 al 56 el Gobierno español, con Espartero O'Donnell a la cabeza, y su representante en Barcelona, el general Zapatero, persiguieron encarnizadamente a la democracia, que en nuestra ciudad, más que en otra alguna de la Península, daba muestras de gran vitalidad" segons Conrad Roure (1925 vol. I: 63). Son fill Alfons concretava algunes de les accions del general: "Hombre de carácter agrio, sin duda atacado de gastralgia y ataques biliares, era un enemigo acérrimo de cuanto oía a frivolidad o diversion. Sin causa manifiesta alguna, pues un tribunal militar le absolvió, deportó al ejército de Ultramar a Fructuoso Canonge, porque era prestidigitador y popular por sus bromas carnavalescas. Al músico-poeta José Anselmo Clavé, sin causa que lo justificara le encerró en la Ciudadela, sin duda alguna por ser maestro de coros y empresario de los bailes que se celebraban en uno de los jardines del Paseo de Gracia" (1946: 17).

¹¹ Encara espanyol: "la nombrosa literatura que genera [la guerra d'Àfrica] presenta aquest episodi com el sostre del patriotisme eminentment i inqüestionablement espanyol" CASACUBERTA (2005: 65). Igualment, a FONTANA (1999).

i Fernández representades al Liceu en català—, i van ser objecte de la paròdia i la sàtira de detractors, com Serafí Pitarra, que ja esmolava ploma amb *La botifarra de la llibertat* i *Les píncoles d'Holloway o la pau d'Espanya*, l'any 1860. Un exemple local d'exaltació patriòtica la trobem en la funció commemorativa —bravata, més ben dit— per la victòria de l'esquadra espanyola al Callao, Xile, celebrada el 7 d'octubre de 1866 a la plaça dels Campos de Recreo tarragonins i que va consistir en un “simulacro naval contra uno de los fuertes del Callao”. El dia 10 del mateix mes, aniversari de la reina, encara continuava el fervor:

Por primera vez se pondrá en escena la nueva composición en verso de don Juan de Alba que tiene por título "El Ángel Salvador de España, ó la fragata Numancia después de la victoria del Callao" la que se estrenará también en la Corte esta misma noche. Las circunstancias a que se refiere, sumamente honrosas para España, la hacen interesante y no dudamos que llevará al teatro una numerosa concurrencia. (DDT 10.10.1866.)

Malgrat l'esforç, la voluntat i l'estrena simultània, no va agradar: “fue fríamente recibida; y á no ser por el espíritu patriótico que alienta todo pecho español, merecería otra censura. Los actores hicieron por su parte cuanto pudieron, y si bien se notaba falta de ensayo, el género, por otra parte, no permite mayor lucimiento” (DDT 12.10.1866).

L'any 1863, poc abans de la data d'inici del buidatge d'aquest treball, la coalició de govern sofria una evident descomposició interna que acabaria de diluir-la. Narváez, al capdavant dels moderats i com a cap de govern, veia com les conspiracions i els intents de pronunciament s'afegien a un govern farcit d'escàndols que feien patent la seva inoperància. Amb un enèsim canvi de govern, Catalunya havia de sofrir, a més, l'anomenada fam de cotó arran de la Guerra de Secessió nord-americana. El sector tèxtil català va ressentir-se'n i l'atur urbà va augmentar, mentre que a Tarragona es vivia encara del rèdit vitícola i exportador de la dècada anterior. L'estancament de la població n'és un símptoma.¹² Amb tot, el 1863 s'inaugurà l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, que tractarem més endavant; un any després s'obriria a la ciutadania els Campos de Recreo, jardins i teatre d'extramurs, continuaven les obres de l'eixample amb el projecte de Francesc Barba i augmentaven les zones per al gaudi públic com ara el passeig que menava als mateixos Campos.

Anant endavant, els fets de la Nit de Sant Daniel, per l'escarment a Castelar i l'intent d'alçament dels generals de la caserna de San Gil, van posar en boca de tothom el crit d'*Abajo los Borbones*; la crisi de subsistències arran de les males collites de blat i l'esclat de la bombolla financera (l'eufòria dels ferrocarrils va acabar sent menys productiva del que s'esperava: primera crisi financera en un sistema capitalista), van acabar forçant la conspiració de la gran majoria de sectors exclosos del govern mitjançant el Pacte d'Ostende (1867), porta de la Revolució de Setembre, la Gloriosa de 1868, que acabaria amb l'exili reial.

¹² Padró de 1807: 10.500 hab. aprox.; Padró de 1857: 18.000 hab. aprox.; Padró de 1868: 18.700 hab. aprox. ROVIRA GÓMEZ (2011: 147-153).

La revolució de setembre fou viscuda de manera pacífica a Tarragona, tot i que no en fou aliena, com veurem en els capítols sobre companyies i locals. L'agost de 1867 el governador militar va declarar la plaça en estat de guerra. Magriñá ens en dóna la visió en primera persona i destaca, especialment, l'anècdota de la crema dels burots i dels retrats de la reina. El nou ajuntament que sorgí de la revolta estava format per burgesia liberal progressista, entre la qual destaca Marià Rius Montaner, futur comte de Rius i íntim de Joan Prim. Una de les decisions preses que més beneficis van aportar a la ciutat fou permetre la construcció fora muralles i, per tant, acabar amb l'estatus de plaça de guerra (MAGRIÑÁ 1901: 23). Amb tot, va haver-hi un episodi fosc: l'assassinat del secretari del govern civil en funcions de governador, Raimundo de los Reyes García, durant la visita del general Blas Pierrad el 20 de setembre del 69: volia prohibir un estendard que enaltia la República.¹³ La Tecla d'aquell any va palesar el distanciament entre la Junta Local i el clergat. El gasetiller va recollir el deslluïment de la festa:

Santa Tecla. —Como verán nuestros lectores en el anuncio oficial, este año la procesión no seguirá el curso de los demás. Las danzas del país recorren desde ayer nuestras calles, y extrañamos mucho que los gigantes y enanos no hagan lo propio. Ello nos indica que el Ayuntamiento quiere permanecer extraño a la fiesta de nuestra Patrona. Tenemos el convencimiento de que esta conducta no ha de merecerla aprobación de la mayoría del vecindario. (DDT 23.09.1869)

La conducta del consistori no era trencar i acabar amb les tradicions populars, arreladíssimes a la ciutat, sinó allunyar-se com a institució de totes aquelles expressions festives on s'inclogués una intervenció de l'Església. El mateix any ja van negar-se a sortir en la processó de la diada de Corpus (DDT 26.05.1869) i, dos dies més tard, es publicava el següent lament:

¡Que chasco! —Ayer tarde había una nube de criaturas delante del palacio del Ayuntamiento esperando que salieran como los otros años los gigantes y enanos; pero nequaquam. Los chiquillos quedaron cacareando y tristemente burlados en sus esperanzas. S. Exc. el ciudadano Ayuntamiento no tuvo á bien conceder la continuación de la tradicional costumbre.

I encara el 6 de gener de 1871, passada la primera flama, el gasetiller comentava mordaç:

Los chicos anduvieron anoche por estas calles atronando con cuernos marinos y bocinas de caña anunciando la venida de los reyes... magos que son los que les convienen à ellos, pues los que suben y bajan como por arte de mágico les interesan bien poco. Dichosa edad!

Amb el Sexenni Democràtic es proclamà una nova constitució progressista però monàrquica que permeté la llibertat de premsa —a Tarragona sortia a la llum *La Prensa Libre*—, el dret d'associació, el sufragi universal masculí, el matrimoni civil i l'abolició de l'esclavitud i del treball infantil. Fins i tot es va qüestionar la pena de mort.¹⁴ En resum, es reconeixen certs drets civils però no es canviava el model. Catalunya i Tarragona van veure com

¹³ Conrad Roure (1926 vol. II: 141) en recollí els fets i les conseqüències: es va dissoldre la Milícia.

¹⁴ El debat, al *Diari de Tarragona*, mereix especial atenció, atès que la iniciadora [17.05.1868] fou Amàlia Domingo Soler (de Ruiz), escriptora i espiritista de renom que va viure durant ben bé un any a la ciutat. L'interès és doble ja que, a més del debat social i ètic sobre la pena de mort, es fa llum sobre una etapa de l'escriptora que era desconeguda.

en les successives eleccions s'imposà el sector republicà mentre madurava el moviment federalista amb Valentí Almirall i Pi i Margall al capdavant (Pacte de Tortosa del maig del 1869). De fet, la idea de l'Espanya conciliada sota el paraigua de l'estat central començava a desprendre un tuf desagradable que els catalans flairaven de prop atesa la resposta dels espanyols i els nombrosos desenganys acumulats. El catalanisme començava a alçar el vol per distingir-se i allunyar-se de la identitat espanyola i de la seva pràctica política. Igualment, els extrems emmudits fins llavors el seguiren: l'anarcosindicalisme, l'obrerisme¹⁵ i el carlisme prenen força gràcies a la major tolerància associativa i a la inèrcia històrica.

Val a dir que les llibertats socials foren una victòria del Sexenni, però duraren ben poc i no acontentaren tothom, ja que la frustració política dels sectors federalistes, laïcistes i proletaris reapareixeria —si és que desaparegué— durant el govern provisional de Serrano i Prim (1869-1871). Un dels aspectes que encara feien coïssor era la llibertat de culte.¹⁶ El *Diari de Tarragona* i, especialment, *El Tarraconense* van ser-ne plataforma per als més acarnissats detractors, mentre a la veïna Reus, ciutat on es van celebrar primer que enlloc matrimonis laics, Joaquim M. Bartrina estrenava la peça *Lo matrimoni civil*, el mateix 1869.¹⁷

Ens deturem en aquesta peça divertida i inflamada pel seu interès històric. Tracta de dos cosins germans, Roseta (“jo sóc una ganxeta / sóc menestrala/ i tot lo que jo sento / dic a la cara”, Escena VI) i Pere, un xic inquiet massa posat en política, si atenem les queixes inicials de Roseta. Volien casar-se, però el mossèn a qui havien pagat la dispensa va fugir amb els diners: “havia volat lo sant... / i havia fugit content / perquè va fugir comptant” (Escena II). Llavors és quan decideixen casar-se pel civil, solució que el nou règim permet. D'especial interès històric és el discurs ben galdós que Pere, republicà convençut, etziba contra els Borbó i a favor de la revolució: “De sa raça els catalans / podem tindre bons records: / quantes vileses i morts hi ha hagut per (a)queixos tirans [...] I els Borbons ressuscitar, / hi ha qui proposa amb vil manya! / Qui un Borbón vol per Espanya, / ni te cort ni és català.” (Escena III). Especialment graciós a causa dels entrebancs lingüístics és el diàleg amb Rodríguez, un sergent enamorat de Roseta que parla, evidentment, castellà. Al final, és clar, es casaran pel civil, no sense deixar ben amunt el prestigi de Reus com a ciutat capdavantera: “Reus te pots contar feliç; / lo que ningú veu tu veus, / davant Londres i París, / hauran de posar a Reus”.

¹⁵ L'any 1870 es va fer el Primer Congrés de la Federació Regional Espanyola de la AIT al Teatre del Circ barceloní, en què ja despuntava el moviment anarquista apolític. A Madrid, per contra, la visita de Paul Lafargue va semblar-hi la vessant marxista polititzada.

¹⁶ Una notícia breu mostrava la intolerància: “La venta de libros protestantes continuó ayer en la plaza de la Fuente dando lugar á disputas y á insultos que podían haberse evitado no permitiendo á los expendedores, (que) para procurar la salida de sus mercancías empleaban una palabrería que ofendía á cuantos conservaban las creencias católicas, que mal que pese á los sostenedores del protestantismo, son la de la generalidad de los españoles, y en particular de los tarraconenses” (DDT 10.05.1872).

¹⁷ BARTRINA, Joaquim M. (1869) *Lo matrimoni civil*. A propòsit en un acte i en vers català. Reus: Impremta de Francesc Vidiella. Text que reproduïm normalitzat lingüísticament. Mantenim la grafia original del cognom Borbó en tot moment.

El contrast amb Tarragona és força evident.

La major obertura i l'augment d'activitat teatral van alarmar l'autoritat. L'any 1867, apareixia la reial ordre que prohibia qualsevol representació feta íntegrament en una llengua que no fos l'espanyola. I és que el món del teatre no s'estava al marge dels canvis. En aquesta notícia, apareguda el 3 d'octubre de 1868 (DDT), satiritzen com s'espolsaven de l'escena els fidels a Isabel: [cursiva de l'original]

Finis coronat opus. —Se dice que el barítono Obregón se ha retirado definitivamente de la escena. Ya no tendrá que hojear mas la *Reina un día*, que *ejecutaba* con tanta finura y delicadeza. Ya no le veremos más en el *Secreto de una dama*; pero desearíamos que á lo menos en sus ratos de *ocio* el barítono *mimado* estudiara su *tesoro escondido*. Disfrutábamos al ver que cayéndosele la baba cantaba con tanto *gusto*, aquella célebre romanza,

Esas *flores* que baña el *rocío*
esos *campos* de verde *matiz*,
ese azul y *purísimo cielo*,
ay... ! no lo son para mi.

Pero ahora ha cambiado la decoracion, y podrá encargar a Marfori que empuñe la *batuta* y á *Paquito* que ponga en música aquellos conocidos versos,

Aprended, flores de mi,
lo que va de ayer á hoy...
ayer *empresario* fui,
hoy sin *contrata* ya estoy.

Luís Obregón fou un actor i cantant habitual en els teatres catalans i espanyols. En desconeixem força la trajectòria, però el tenim documentat a Tarragona el 1879, passada la flama republicana; a Mataró, Jaume Vellvehí el localitza el 1880-1881, i també a Galícia o León¹⁸ el 1887 i el 1890. Els títols que s'esmenten,¹⁹ més enllà de l'argument, fan una clara al·lusió a l'agitada vida sexual de la reina Isabel, insatisfeta pel consort, *Paquito*, així com a un dels amants, Carlos Marfori, governador de Madrid i ministre d'Ultramar que va acompanyar la reina en l'exili a França. Les flors, la batuta i el tresor amagat són metàfores ben transparents d'una situació que era *vox populi*, i que va ser ben il·lustrada a *Los borbones en pelotas*, aquarel·les pornogràfiques atribuïdes als germans Bécquer.²⁰

La primera estrofa reproduïda pertany a la sarsuela d'Olonia i Gaztambide *El juramento*, ambientada en època de Felip V. El fragment pertany al marquès de San Esteban, militar aristòcrata que es queixa romànticament de les fatalitats de la vida. Com a contrapunt hi ha la figura del caporal Peralta, que encarna el paper clàssic del criat maltractat i mort de fam (*En*

¹⁸ Tesis d'Eva Ocampo (2001) i Estefanía Fernández (1997) per a la UNED, totes dues dirigides per José Romera Castillo.

¹⁹ De *Reina de un día* (no hem trobat cap registre sense la preposició), sarsuela en tres actes, se'n conserva el manuscrit incomplet i anònim al fons Sedó conservat a l'Institut del Teatre. *El secreto de una dama* és també una sarsuela en tres actes de Luís Rivera i música de Francisco A. Barbieri estrenada el 1862.

²⁰ BÉCQUER, Gustavo Adolfo; BÉCQUER, Valeriano (1991). *Los Borbones en pelotas (1868-1869)*. Madrid, El Museo Universal. [Ed. facsímil].

tanto que haya un jergón / Y un vaso de moscatel, / Y un cuerpo de jalza pilili! / ¿Por qué no gozar? ¿Por qué?). Malgrat la penúria de la guerra entre àustries i borbons, el militar segueix gaudint dels plaers quotidians. És a dir, el seu plany no és ni real ni profund, sobretot quan es compara amb els del caporal. Vegi's aquí la intenció del gasetiller, que pren aquell lament vacu del personatge com un auguri per a l'actor *mimado* que ara haurà de passar les del criat. La següent estrofa, de Luís de Góngora, continua amb el motiu floral, però el gasetiller estafà els dos darrers versos (*Que ayer maravilla fui, / Y hoy sombra mía no soy*) per adaptar-los al món teatral (*empresario/ contrata*), a un Obregón que, amb tota seguretat, devia combregar amb la corona. No podem saber el nom de l'autor de la gasetilla, però ens deixa ben dibuixat un clima general que havia "cambiado la decoracion".

Tornant al fil de la història, l'opció econòmica lliurecanvista a la recerca d'un mercat internacional no va servir de gaire a la indústria. Al capdavant, la revolució havia sigut política i no pas social i econòmica com hauria convingut. S'havia suprimit l'impost de consums i s'havia transformat en una contribució que depenia de la renda individual, cosa que afavoria les classes mitjanes i baixes, i la Llei de mines de 1871 buscava més endavant ingressos extra per a l'estat sobretot de capital estranger per sufragar el dèficit de la hisenda pública, ressentida de l'esclat de la bombolla ferroviària. Tanmateix, tot va ser foc d'encenalls a l'hora d'arreglar un país cada cop més dividit que continuava veient una distribució no uniforme de la modernització i el progrés. Ni la infraestructura ni l'organització administrativa i social acabaven d'encaixar.

Per la seva banda, els carlins es reagrupaven i sortien de la clandestinitat. El 1872 va esclatar la Tercera Guerra Carlina i Tarragona va veure's assetjada, el tren interromput i el comerç del port disparat per manca d'altre transport.

En un altre ordre de coses, la polarització que temps després faria parlar de dues espanyes continuava eixamplant-se. Madrid presidia el liberalisme centralista mentre que Barcelona apostava per les vies federals i democràtiques. Els republicans rebien el suport de petits burgesos, artesans i obrers i, per contra, els fidels a Isabel II i la corona continuaven sent d'ascendència nobiliària i grans terratinents; l'anarquisme i el carlisme guanyaven adeptes mentre que el centre monàrquic demòcrata, hereus dels progressistes Prim i Serrano i els unionistes d'O'Donnell sobretot, feien forat en la burgesia industrial i financera, les classes mitjanes de les ciutats i certs sectors intel·lectuals.

Aquests, mentrestant, es posaven al dia de les tesis positivistes i regeneradores que venien d'Europa, tot i que en aquest aspecte la diferència territorial també tindria en correspondència una diferent implantació dels corrents. La pedra de toc era la concepció del paper de l'estat en la identitat i la moralitat de l'individu. Per un costat, els conservadors assumien que sense estat central no hi havia ordre possible i que la llibertat de pensament era perillosa per tal com permetia desviar-se del que el centre emanava. Per contra, els reformistes delegaven en

l'individu la responsabilitat (autodeterminació voluntària) de la seva formació moral i ciutadana.

Per complicar més la situació, va fer entrada l'Església i la seva tradicional mania d'intervenir en assumptes d'estat mentre es vanta de no fer política. Per descomptat, el sector ultracatòlic no podia concebre individus autosuficients espiritualment i agermanats en el cooperativisme i la concòrdia de classes que propugnava la modernitat. Partint d'aquesta premissa, entendrem que les noves tesis reformistes xoquessin frontalment amb la idea catòlica d'una Divina Providència que tot ho disposava i, també, amb la concepció unitària i vertical de l'estat liberal modern.

El primer terreny de joc va ser la universitat. Així, el debat acadèmic a l'entorn de la llibertat de càtedra als seixanta i la creació el 1876 de la Institución Libre de Enseñanza amb Giner de los Ríos i Azcárate al capdavant en són mostres representatives.²¹ Pi i Margall, Costa i Llobera o l'uldeconenc Manel Sales i Ferré van prendre partit des de Catalunya d'aquestes concepcions regeneradores, tot i que de seguida es va veure la improductivitat de l'esforç davant d'un estat cada cop més centralista i anestesiant. En la majoria dels casos, van optar per vies que cada cop apregonaven més l'escletxa entre nacions.

Amb l'entrada d'Amadeu I de Savoia l'any 1871 gràcies a les gestions de Prim, que moriria assassinat abans de veure el seu projecte en marxa, semblava que es consolidaria finalment un règim parlamentari democràtic. Tarragona, com havia passat amb la Revolució de Setembre, s'ho va mirar des de la seva mediterraneïtat. Tot i l'esperança per a la recuperació i l'ordre dels sectors amadeïstes, l'augment de l'emissió de deute públic no va resoldre el dèficit estatal crònic. La Tercera Guerra Carlina i la Guerra de Cuba, iniciada l'any 1868,²² així com les insurreccions republicanes van dificultar una plàcid funció i un consens general a l'entorn de la proposta monàrquica. El darrer govern d'aquest període, amb Ruiz Zorrilla al capdavant dels radicals en solitari, va acabar perdent suport social i polític arrossegant el rei. El cop de gràcia fou la voluntat de dissoldre el cos d'artilleria, reforma que va acabar d'encendre la ira d'un exèrcit poc atent al monarca i als radicals que el mantenien. Mentrestant, els moderats, amb Cánovas del Castillo al capdavant, captaven simpaties per al retorn de la dinastia borbònica a mans d'Alfons XII.

Sis governs en dos anys i dues eleccions van acabar desacreditant la coalició que havia portat el duc d'Aosta al capdavant del tron espanyol. La seva abdicació l'11 de febrer de 1873 donà pas a la I República Espanyola. La corporació tarragonina, coberta amb gorres frígies, va

²¹ Sobre el positivisme a Catalunya: CABRÉ, Rosa i DOMINGO, Josep M. (2007). *Estudis sobre el positivisme a Catalunya*. Vic: Eumo Editorial. Col. Escolis, 9.

²² Conflicte que Amadeu I volia solucionar mitjançant un pacte proabolucionista, però que els membres amb interessos comercials i esclavistes, com el futur marquès de Comillas, van rebutjar de totes totes. Tarragona comptà amb una majoria de polítics i intel·lectuals com Torres Jordi o el baró de les Quatre Torres a favor de l'abolició.

desfilars pels carrers precedida dels gegants, els nanos i la música de l'establiment de Beneficència. La Diputació va manar que es canviés el *Dios guarde* pel *Salud y República* a les comunicacions oficials (DDT 15.02.1873). Les dues companyies residents a la ciutat, la de Manuel Aparicio al Teatre Principal i els aficionats locals de l'Ateneo, no van interrompre les funcions ni van canviar de manera significativa la programació. La cartellera va donar espai a les circumstàncies el 2 de març, quan al local obrer van posar en escena *República y monarquía*, peça que no s'havia vist a la ciutat des de 1870 i que no hem sabut localitzar ni identificar.

De caràcter federal, la república va aparèixer per sorpresa fins i tot dels republicans, tenint en compte que la majoria de membres de les Corts eren de tarannà més que monàrquic. L'estratègia fou, doncs, plantejar la república com a temps d'espera per a la posterior restauració borbònica. La poca base social era el preludi del seu trànsit per la història. D'aquesta manera, va implantar-se una república sense cultura republicana que no va ser reconeguda per cap estat tret de Suïssa i els Estats Units, ja que l'Europa burgesa encapçalada per l'Anglaterra victoriana veien en l'estat espanyol un germen de revolució. A banda, continuaven els altercats carlistes, especialment en zona catalana, i s'hi van sumar les insurreccions cantonalistes d'andalusos i valencians.

El primer president de la República fou el tarragoní Estanislau Figueres. Amb Pi i Margall van optar pel regionalisme, la construcció d'una república des de l'estat organitzador fins a les regions (federalisme des de dalt) i la no intervenció militar en els afers públics. La proposta, per desgast del context, no va quallar. Salmerón, més proper al conservadorisme, la monarquia i el pacte amb l'exèrcit (especialment amb els generals Pavía i Martínez Campos) féu tentativejar la república. El rebuig social per l'acció violenta contra els cantonalismes va acabar fent dimitir un president que, finalment, va negar-se a signar les penes de mort dels insurgents. El darrer president, Emilio Castelar, representava un desplaçament també cap al sector conservador i la pràctica més autoritària, sobretot a causa de la resistència oposada a abandonar el càrrec davant l'evident manca de suport que rebé de les Corts. El delegat del govern per a la província de Tarragona durant aquest període fou Josep Anselm Clavé.

Acabat d'estrenar l'any 1874, una moció de censura i un enèsim pronunciament, ara del general Pavía, retornava, si és que se n'havia anat, aquella idea atàvica que deixava l'exèrcit i la Guàrdia Civil com a garants de l'ordre de l'estat. El relleu a l'ajuntament de Tarragona es va fer sense incidents perquè la banda republicana estava sumida en la dispersió i atomització dels seus membres, passius davant del canvi (HERAS 1994: 267). Els teatres, com en l'adveniment de la República, no van tancar. El seminari conciliar, convertit en una mena d'hotel d'entitats de les associacions obreres i populars va ser retornat al clergat.²³

²³ Anomenat també *cuartel de los voluntarios*, durant el juliol de 1869 s'hi instal·là una circ eqüestre i acrobàtic, mostra suficient de com fou aprofitat el Seminari Conciliar (DDT 04.07.1869).

Així acabava el període dominat pel Partit Federal i començava una nova tanda per als radicals i unitaris, encara sota règim republicà. El consistori tarragoní, escollit pel governador militar, tornava a les mans de les classes “tranquil·les” de la ciutat (burguesia i professionals liberals de sectors més acomodats). Davant de la nul·la resistència ni política ni social, el general Serrano s’erigí en un sistema dictatorial sota una República ara unitària que tenia els dies comptats. La via política havia arribat a l’extenuació i el darrer president, Sagasta, rebé l’alçament de Martínez Campos a Sagunt com l’estocada final. La Restauració borbònica s’encetava i, amb ella, l’avortament del mínim oberturisme del Sexenni. Santa Tecla de 1874 seria de tràgic record: una riuada va endur-se, a més de ponts, cases i horts, els derelictes de la república.

El primer dia del desembre de 1874 Alfons XII signava a Sandhurst (Anglaterra) el manifest redactat per Cánovas del Castillo, a través del qual lliurava de nou la monarquia parlamentària a mans d’un Borbó, fent tornar enrere la història. L’estratègia de Cánovas, situat hàbilment entremig dels pols polítics més estridents, va ser exercir el màxim control dins d’una aparença democràtica i estabilitzadora. El sistema bipartidista (liberals fusionistes de Sagasta i liberals conservadors alfonsins) i el torn pacífic asseguraven la no incursió d’altres forces. En aquest sentit, el retorn al sufragi censatari, el caciquisme i el control dels governadors n’eren els mecanismes per perpetrar aquesta aberració democràtica a través de les tupinades, especialment eficaces en zones rurals on es concentrava el més gran volum de persones analfabetes. La Restauració fou, doncs, la segona fase de la implantació d’un estat liberal centralitzat, uniformitzador i exclouent, iniciat en època isabelina i interromput pel Sexenni. Pedro De las Heras ho definia ben clarament: *involució* (1994: 267).

Les relacions amb l’Església van tornar a estretir-se. La constitució de 1876, vigent fins l’any 1931, establí un règim de tolerància religiosa que va resultar força permissiu amb altres cultes sempre que no es fessin públics.

L’exèrcit també va adquirir més privilegis a dins de l’administració, cosa que evitava pronunciaments organitzats des d’una hipotètica oposició. L’assimilació fou pragmàtica: càrrecs vitalicis que evitaven dissensions. A més, el restabliment del sistema de quintes amb l’exempció per pagament feia palès la manca d’escrúpols amb les classes baixes i la perpetuació del sistema classista (Cánovas considerava un atemptat a l’estructura de classes la possibilitat que l’entrada a l’exèrcit fos democràtica). Una de les prioritats era acabar amb les revoltes i pacificar l’estat d’una vegada. De fet, la fi de la Tercera Guerra Carlina i la Guerra de Cuba (Guerra dels Deu Anys) van tenir lloc aleshores, així com la sufocació de les revoltes regionalistes internes, ara bé, el preu de la pau va ser sostenir l’estat d’excepció indefinidament. La ciutat va celebrar amb grans fastos la fi de l’assetjament carlí els dies 11 i 13 de març de 1876. Així s’anunciava en premsa (DDT 03.03.1876):

Estamos autorizados para hacer público que las fiestas acordadas por la Diputación y el Ayuntamiento de esta ciudad para celebrar la terminación de la guerra [...] se levantarán varios arcos de triunfo, habrá escogidos fuegos artificiales, juegos de sortija, bailes públicos, cucañas, regatas, parada, recepciones oficiales, danzas del país, coros, cuadrillas de *Is'xíquets* de Valls con la correspondiente salida de gigantes, negritos y enanos.

No podemos determinar otros regocijos que también se había y que en su día se anunciarán en el oportuno programa: solo diremos que la suscripción abierta para la cuadrilla vulgarmente llamada *ball de diables* contaba ya anoche más de doscientas firmas. [...]

También sabemos que el "Centro tarraconense" prepara un gran concierto musical, que el "Ateneo de la clase obrera" así como la sociedad "La Artesana" darán varias funciones, lo mismo que el teatro y los Campos de recreo; y se habla de que las plazas de la Fuente y del Muelle aparecerán vistosamente engalanadas.²⁴

Un altre motiu per al lluïment del folklore de la ciutat va ser la visita d'Alfons XII, el 28 de febrer de l'any següent. A la llotja presidencial del Teatre Principal hi van fer cap els ministres d'Estat i de Foment, el capità general, el governador civil i l'alcalde. L'endemà, l'ara monàrquic *Diario de Tarragona* dedicava la primera plana a retre un homenatge al rei que era vist i cridat pels carrers de la ciutat com el *pacificador*.

L'actitud proteccionista de la Restauració va fer que Catalunya, especialment, pogués continuar el procés d'industrialització. La mecanització i la substitució energètica del carbó (escàs i car d'importar) per l'energia hidràulica van començar a redissenyar el mapa industrial català amb nous nuclis urbans que van obligar a eixamplar ciutats gràcies a les migracions rurals dels que buscaven els salaris de les fàbriques, d'una banda, i potenciar les vies de comunicació amb les zones productives, de l'altra. Nous sectors industrials com la química o l'electricitat diversificaven l'oferta, basada tradicionalment en el tèxtil. La febre d'or financera va fer la seva (re)aparició gràcies també a l'especulació amb les xarxes de comunicacions i de transport.

En el cas de Tarragona, se segueix la tendència dels anys exteriors amb el comerç alliberat dels boicots de les faccions carlines al tren que, de retop, van reviscolar el comerç portuari. A més, la fil·loxera a França feia estralls des de començaments dels 70, amb la qual cosa l'embranchida del sector vitícola local va prendre força fins que se'n començà a detectar a les rabasses catalanes als primers noranta. El primer ajuntament del període de la Restauració, format per la burgesia que va retirar el Sexenni, es va trobar amb un deute important "per les alegries d'anteriors consistoris" (ROVIRA 2011: 131), però van continuar endavant amb la reforma de la ciutat. Una de les més importants va ser el proveïment d'aigua, necessitat bàsica que calia adaptar a les noves demandes de la població.

En definitiva, en aquest període va fer-se encara més evident del que ja podia ser la diferència territorial i social en la distribució de la riquesa i el progrés. Les mesures conservadores de la Restauració van fer encara més gran el biaix entre la perifèria i el centre,

²⁴ *Diari de Tarragona*. 3.03.1876, p. 2. Les festes van tenir lloc entre els dies 11 i 13 de març.

entre les zones eminentment agrícoles i aquelles que van apostar per la indústria. L'economia, en aquest sentit, va definir unes societats també diferents: les que encara mantenien els vells privilegis i un repartiment injust de la propietat i les que havien vist créixer una classe mitjana i una burgesia que igualava el joc i obria la porta a un ascens social abans impensable. La bonança econòmica contrastava amb la nul·la evolució cívica i política.

El debat de les idees, en aquesta dinàmica, també va guiar-se per la diferent composició social dels territoris i els interessos que els menaven. A casa nostra, l'Estat liberal va entrar als anys quaranta amb tota la cruesa i autoritarisme possibles, i de seguida es va veure com un mecanisme que aniquilava l'especificitat cultural i el poder de l'administració pròpia mentre feia de màscara pretesament democràtica a una reubicació dels vells paràmetres que mantenien els privilegis dels de sempre. Ni tan sols es podia optar per la via política democràtica, vist el sistema electoral corromput. L'encaix entre societat civil i estat administratiu era impossible. Una derivació d'aquest nou escenari va comportar un nou sistema ideològic, així

El gir important es produí a partir de la Restauració i durant el darrer terç de segle. En aquests anys liberals, demòcrates, conservadors i contrarevolucionaris s'esforçaren per determinar la identitat d'Espanya, a través de reelaboracions diferenciades, que donaren lloc a concepcions contraposades sobre la nació espanyola. [...] En efecte, en aquesta època van anaren prenent cos les visions modernes d'Espanya i la nació s'imposà com el concepte central de legitimació política. [...] S'imposà una concepció de la nació entesa com una personalitat socialcultural històricament preexistent i indisponible, i s'arraconà la concepció democràtica de nació entesa com el resultat incondicionat del pacte constituent de la convivència política celebrat entre els individus. (I. MOLAS 2000: 17)

Des dels anys 60 i, especialment, a partir de l'obertura de la revolució de Setembre com hem apuntat adés, les tesis positivistes que buscaven en el progrés científic i intel·lectual un mètode per a la modernització a través de l'ensenyament havien anat xopant els intel·lectuals del país. A casa nostra, el reusenc Pere Mata, les traduccions de l'obra de Darwin de Bartrina i figures com Pompeu Gener seguien el camí encetat per Comte, mentre rebien l'oposició d'alguns sectors conservadors com el *Diario de Barcelona* del torrenc Mañé i Flaquer.

La redescoberta de la subjectivitat de l'individu davant del seu entorn per comprendre'l i modificar-lo (pedra de toc del romanticisme) sacsejava les bases teològiques de l'Antic Règim. Aplicat a l'organització social derivà en l'organicisme, que entenia l'estat com un ésser viu amb uns trets i unes necessitats que el feien únic i distint a un altre i que eren empíricament observables. De fet, per evitar la decadència calia redescobrir les especificitats per després poder adaptar-hi el millor sistema organitzatiu —i alliberar el geni, segons l'expressió de l'època—: la política se subordinava a la identitat. L'aposta, doncs, per l'evolució i no per la revolució, atenent al caràcter natural d'aquest nou artefacte, moderaria molts discursos radicalitzats. El triomf de les tesis herderianes es van fer evidents a partir del moment en què la nació va deixar de definir-se per un consens social dels qui la integren —ja s'havia més que demostrat que la democràcia i el consens no eren factibles a l'Espanya de la tupinada— i va

esdevenir realitat natural, prèvia, històrica i definible culturalment. Reivindicar-ho per a l'especificitat catalana va ser una de les fites dels sectors progressistes, emparats per exemple, en La Jove Catalunya i el diari *La Renaixença*.

El plantejament canovista va sincronitzar els mecanismes estatals per obtenir el poder després de la República jugant amb una ambigüitat que deixava els sectors dominants contents, i que tenia aquell essencialisme com a lubricant. La seva concepció de país se sustentava en la defensa de l'ordre social i la propietat, i tenia les Corts i la Corona com a eixos vertebradors. Calia una organització total —per no dir totalitària— que posés fi a un individualisme ingovernable. Així, ni les Corts significaven cedir el poder al poble ni la monarquia va ser la catòlica i absolutista que va acabar amb Ferran VII, sinó una de constitucional.

A Catalunya havíem tingut molt més pes del republicanisme que en cap altre lloc. El federalisme era la branca més popular al costat del socialisme i l'obrerisme, que sorgien del proletariat. Dins del republicanisme també van diferenciar-se uns corrents que es van apropar al krausisme espanyol, però també d'altres que es van radicalitzar per la via de l'individualisme socialista. Així, a finals dels 70, Valentí Almirall, Pompeu Gener o Joaquim Maria Bartrina van fer una revisió positivista del federalisme partint d'un estat construït des de baix pels qui el conformen. En l'altre extrem, Torras i Bages i Jaume Collell encapçalaren l'espectre més dretà, tradicionalista i catòlic, però ja nascut i ideat des d'aquí.²⁵

Més enllà de les etiquetes, una de les característiques comunes dels moviments polítics catalans era la voluntat de no deixar de formar part de l'Estat espanyol; ja havíem vist amb el *ministerialisme* un exemple de les pretensions dels burgesos catalans d'intervenir en la política per protegir els seus interessos comercials a Madrid. Hi havia republicans unitaristes que volien no distingir-se de la resta, hi havia federalistes que demanaven una comunió entre agents diversos, hi havia tradicionalistes que veien el retorn a l'ordre antic com a única solució als estralls que causava el liberalisme... Fos com fos, cap ni un va plantejar-se sortir de l'estat fins a l'entrada i l'expansió del nacionalisme essencialista definit per Cànovas i per bona part dels krausistes més conservadors: un nacionalisme liberal espanyol, centralista, uniformitzador, que per molt que compartís mètodes positivistes o postures que superaven el pòsit de l'Antic Règim i tingués el mateix aire herderià, imposava una identitat que aquí no podia quallar.²⁶

²⁵ Sobre les diferents concepcions, només cal repassar els espectres concurrents al Primer Congrés Catalanista de 1880: Valentí Almirall i el federalisme catalanista polític, Torras i Bages i el catalanisme conservador i catòlic, el grup de *La Renaixença* amb la proposta apolítica...

²⁶ Borja de Riquer (2000: 48) parla d'una triple frustració que fa fracassar la imposició nacionalitzadora espanyola. En primer lloc, parla d'una derrota de la civilitat enfront del militarisme, després una derrota del consens democràtic enfront de l'autoritarisme oligàrquic i, finalment, una imposició del centralisme que desvirtua l'administració local pròpia.

El moviment de la Renaixença formava part del tràfec identitari. Davant de la nacionalització espanyola que mirava cap a un passat no recognoscible ni assimilable pels catalans, plena de *Pelayos* i *Recaredos*, calia emprendre una redefinició catalanista que reflectís fidelment el caràcter català. La participació dels individus n'era la clau per a l'adhesió. Inicialment cultural i lingüística, la Renaixença es va acabar dotant d'armes polítiques per a una major efectivitat, superat de llarg el pròleg de Rubió i Ors.

En conclusió, el context històric i polític que va des de 1864 fins el 1880 comprèn el final de la primera fase d'implantació de l'estat modern per superar les velles estructures feudals, un Sexenni que pretén sense gaire èxit deslegitimar la monarquia i eliminar definitivament els mecanismes autoritaris per cedir més llibertat i sobirania al poble, i una Restauració que implanta definitivament l'estat centralista que confirma la immaduresa democràtica d'Espanya i dels polítics que la menaven. Igualment, s'observa el naixement de les identitats nacionals modernes a partir d'una concepció essencialista o històrica d'arrel romàntica però, també, positivista, i com es distancien entre elles —central i perifèriques— a causa de la diferent composició social i econòmica dels territoris. Les diferents maneres de gestionar i valorar el *Volkgeist* particular portaran a destriar els que miren cap al passat per a l'immobilisme i l'autojustificació, dels que mirant al passat es redefeixen per encarar un futur de progrés i modernització decididament desvinculat dels primers.

2. La història literària

Els darrers números del Diario del 1880 anunciaven la retirada dels escenaris de la Patti, la companyia d'Antoni Grifell residia al Teatre Principal i cloïa l'any amb La escuela de las coquetas, traducció de Ventura de la Vega, i Don Elástico (muestra de piruetas, fin flans, padeburés y glisadas). Mentrestant, els aficionats de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera acabaven de representar Mort i venjança del tarragoní Ramon Roig i Ferré i la secció humorística Lo Bolit convocava un premi de pintura paisatgística i un altre de poesia per al proper certamen en honor a Cervantes.

2.1 El fet teatral

La deriva del teatre català durant tot el segle XIX correrà paral·lela a la de la seva gent i del seu públic. En aquest sentit, cal no perdre de vista el paper funcional i significatiu de què es dotà durant aquesta centúria: “constituí l'espectacle públic per excel·lència i, a més, configurà l'espai on els diversos estaments socials confrontaren el seu poder” (MAS I VIVES 1996: 109). Fins llavors, s'havia mogut entre els paràmetres de diversió, educació i cohesió del públic mitjançant la identificació amb uns personatges i uns arguments arxicodificats, però la irrupció del romanticisme, el liberalisme i la nova distribució social van ajudar a democratitzar i polititzar l'escena posant-hi al seu servei un espai de debat i, per descomptat, una càrrega simbòlica nacional (BACARDIT 2011: 114). Per a això darrer i no debades, Cànovas del Castillo esgrimia Schlegel per justificar la història de la dramaturgia espanyola, i se servia d'expressions com *espíritu nacional* per a la reflexió en l'estudi *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*.²⁷ Defensava la continuïtat i genuïtat del teatre espanyol enfront de la invasió de models estrangers, per una banda, i de la “novel·lització” de l'escena, per l'altra, posant Lope com a precedent clar de l'obra de Víctor Hugo que, alhora, havia fet reviure en els autors contemporanis estudiats la tradició pròpia:

El hecho es, en fin, que gracias de una parte á los primeros [crítics alemanys], de otra al segundo [Hugo], y los que secundaron su poderoso ejemplo, despertóse cuando menos se pensaba en nuestros jóvenes autores la inspiración romántica, y con ella el natural deseo de seguir las lecciones de la dramática genuinamente nacional, determinación que desde el principio aplaudió el público, conforme con su histórico y no interrumpido sentimiento estético, apareciendo así constituido de la noche á la mañana nuestro teatro contemporáneo.

Per a Cànovas, doncs, el teatre també formava part de la nació espanyola i la reforçava en la seva definició. La utilització no era pas innovadora, no cal dir-ho.

En l'òrbita catalana i durant les primeres dècades del segle, les obres de Josep Robrenyo havien escampat la propaganda constitucional i antiabsolutista, i Abdó Terradas encetava la reivindicació republicana amb *El rei Micomícó* (1838). El teatre d'agitació política, com el va denominar Fàbregas (1969), replegava la inquietud del moment i la portava a escena convertint-lo, així, en un vehicle ideològic públicament declarat i sense miraments. La utilització política

²⁷ A. D. (1881). *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*. Pròleg d'Antonio Cànovas del Castillo. Volum I. Madrid: Imprenta de Fontanet. p. LX.

de l'escena i el paper que hi jugava la llengua catalana en aquestes obres, seguint Pere Anguera, van ser un dels primers mecanismes per a la introducció del teatre català als circuits comercials o, si més no, per normalitzar-ne una mica més la presència en parts d'obres o a través de personatges que el parlessin.

Més enllà de l'obra de Robrenyo i la vinculació amb el Trienni Constitucional, paradigma del fenomen, trobem que durant el Sexenni van aparèixer de la mà de Rossend Arús les *revistes polítiques* a l'estil de les de Gutiérrez de Alba per al castellà.²⁸ En la mateixa línia satírica i en el mateix període, veu la llum *La Passió política* d'Alonso del Real i Josep Roca i Roca, estrenada la nit del 30 de juny de 1870 als Camps Elisis de Barcelona i portada a Tarragona, de pas cap a València, el dia 6 d'agost per la companyia d'Innocenci López Bernagosi, editor crucial per entendre moltes de les iniciatives del moment. Per a aquesta etapa, especialment profusa, és pertinent i útil la divisió tripartida de Carme Morell (1995b: 155) entre *a)* les produccions històriques i costumistes del grup de Soler (que l'autora, a diferència de Fàbregas, qualifica d'ideològicament marcades); *b)* teatre polític pròpiament dit —especialment republicà—, i *c)* teatre de circumstàncies. La cartellera tarragonina ens ofereix alguns símptomes de lleu augment de repertori polititzat, així com de mostres evidents del suport a la causa, com per exemple les funcions en benefici del batalló de Voluntaris de la Llibertat o de la “Fuerza Ciudadana” (12 i 18 de setembre de 1869, tot i que el català només hi aparegué, segons tenim constància, a la peça *Els de fora i els de dins*, de Francesc de S. Vidal).

El desequilibri de l'idioma en la literatura venia de lluny. Abans fins i tot de l'esclat del barroc espanyol s'havia instaurat en tota la península un biaix lingüístic, també en els àmbits teatrals, mitjançant el qual el castellà s'apoderava dels àmbits més cultes i, per tant, amb més prestigi i de major difusió editorial. La situació culminarà ben passada la meitat del segle XIX, quan la consolidació d'aquest procés d'exclusió i substitució és gairebé total. Dràsticament, Rossich (1990: 57, després a 2001) posa llum a l'estat de l'idioma i del conjunt de la literatura en aquest punt i alerta sobre les lectures estrafetes que se n'han fet, sovint poc realistes i amb l'afegit d'avançar les conclusions als mateixos esdeveniments:

Cap a 1850, disset anys després de *La Pàtria*, els que creien que era factible de restaurar l'ús culte de la nostra llengua i convertir-la en el vehicle d'expressió natural dels escriptors catalans es podien comptar amb els dits d'una mà.

S'havien empeltat els models, els temes i els gèneres veïns com la *comedia nueva* de Lope de Vega en la nova dramaturgia feta a Catalunya, i havia quedat un escenari on el teatre religiós es mantenia força estable perquè la seva idiosincràsia el feia més refractari al canvi. Al seu torn, el profà acusava en major grau l'especialització lingüística entre culte i popular. D'aquesta

²⁸ ROCAMORA, Joan. “Rossend Arús i Arderiu (1845-1891): una altra Renaixença. Del teatre com a tribuna política a la premsa lliurepensadora” a Ramon PANYELLA [ed.] (2007). *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Punctum & GELCC. Pàgines 193-194.

manera, s'assentà una estructura de la funció dramàtica en la qual les peces menors o breus que arrodonien la funció deixaven algun pas estret al català, llengua de la llar, la comicitat i el final de festa.

No hem de menystenir, tampoc, dos factors externs però no menys importants que ens acoten la situació de partida. El primer és que el teatre funcionava des d'un centre —Madrid— fins a la perifèria a través d'un sistema radial que poques oportunitats deixava a la innovació o a la vida alternativa. Sala Valldaura (2000: 62) parla de les excepcions de genis locals que estrenaven abans a Barcelona que a Madrid, però eren això: excepcions. Situat en dècades anteriors, Pep Vila (ROSSICH 2001: 87) descrivia un mateix panorama per a finals del XVIII i que traspassaria el segle, quan des de la *villa y corte* s'exercia un control autènticament jacobí: un jutge protector de comèdies d'abast estatal decidia les obres vàlides —i en censurava les immorals— per a la representació i els components de les companyies que circularien, després, per la perifèria (apunta un total de catorze companyies a finals del Set-cents).

El segon factor, estretament vinculat a això darrer, és la distribució impresa de les obres, després de la seva representació escènica, la principal via de difusió. Caldria esperar que les admeses en el repertori de les companyies “oficials” tenien més facilitat per publicar-se posteriorment tant per al consum intern del gremi (pensem també en els aficionats, planter d'actors professionals) com per a l'incipient públic lector.²⁹ Era un mecanisme més per perpetuar el cànon i blindar el sistema. Per contra, en els períodes de més obertura cultural i política comportaven sovint la reformulació de les lleis d'impresma i de censura, de tal manera que resultava un poc més senzill per als dramaturgs publicar, i fer-ho en altres idiomes que no fossin el castellà. Aquests parèntesis, tot i que mínims atesa la tònica general de la política espanyola —així com el mateix progrés de l'art gràfic, que aniria abaratint-ne els costos— van obrir alguna porta a la literatura dramàtica en català i a la seva demanda i consum.

Des de la fi de l'absolutisme es va anar bastint una nova literatura legal al voltant del món del teatre perquè s'emmotllés als interessos del nou estat, tant pel que feia a la figura de l'autor com al mateix govern de les sales. El decret orgànic de teatres del 28 de setembre de 1852 va establir —amb esmenes puntuals posteriors— el marc legislatiu més sòlid que vigiria fins a la caiguda de la monarquia (MAS I VIVES 1986). A partir d'aquest decret van anar succeint-se reformes que, entre altres novetats, van permetre que l'antic jutge protector passés a una junta de quatre censors dependents del Ministeri de Governació (1852, títol VI) i, finalment, tornés a ser càrrec únic (1857). Per bé que qui podia estirava dels contactes col·locats a l'administració per superar el tràmit, el sistema suposava un retard que no facilitava gens les coses, tant per la distància física amb el censor, com per la distància lingüística (i mental, si se'ns permet, ja que

²⁹ I viceversa, cal pensar. En aquest aspecte, ignorem si s'ha estudiat a fons aquesta qüestió en relació a la producció literària i dramàtica, qüestió, d'altra banda, gens menor.

sovint es contradeien legislant contra el precepte de *decòrum horacià* que tant defensaven, després, des de la crítica i la preceptiva).³⁰ Aquest càrrec culturalment funest només va desaparèixer de manera efectiva durant el Sexenni, quan es va deixar la responsabilitat moral de l'elecció de l'obra i de la seva representació en mans del director de la companyia.

Passat l'interludi revolucionari, el govern canovista tornaria a servir-se del control de la impremta i la llibertat d'expressió per executar la seva política extremament restrictiva i dirigista, que sancionava i censurava qualsevol propaganda contrària al seu sistema monàrquic, catòlic i espanyol. La pràctica va reprendre's el 1875³¹ i va tenir el major impacte en el teatre amb el decret de 27 de febrer de 1879, quan es va restaurar la figura del censor. Declarat inconstitucional pel mateix Ministeri de Governació, el decret va ser substituït per una llei més laxa dos anys després. Malgrat la curtesa de mires, l'estabilitat política va facilitar el desenvolupament literari i cultural de l'estat.

El mateix fenomen de dependència al context s'observa en les sales particulars i els teatres d'aficionats, escenaris extraoficials. Si el 1833 s'acabava el monopoli dels hospitals sobre els teatres, les desamortitzacions posteriors oferirien locals per ocupar, especialment a les associacions cada vegada més tolerades. A partir de la segona meitat del segle, els ateneus, casinos i centres recreatius —algunes de les moltes denominacions del moment— facilitaven la culturització dels qui no podien accedir a l'ensenyament reglat i es van servir també del teatre per inocular l'esperit de consciència cívica mitjançant la diversió.³² Com a fills del seu temps, aquests teatres particulars també tenien la seva distribució estamental, sent la classe mitjana i popular la protagonista.

Tot i això, quan es parla de teatres particulars —no tant associacions, sinó locals privats— un dels aspectes que més se n'han destacat ha estat la incidència de la nova classe emergent, la petita burgesia, i l'eclecticisme del seu gust que no discriminava gèneres o autors, facilitant l'entrada i difusió de la comèdia lacrimògena i sentimental a través d'actors i companyies que

³⁰ De la més que qüestionable lucidesa dels censors sorgí la tan citada Reial Ordre de 1867, que obligava a introduir el castellà a les obres fos quin fos el seu idioma base. Arran del decret, Conrad Roure comentava sarcàsticament: "Y los autores, "velis nolis" tuvieron que sujetarse a la real barrabasada, suponiendo que Barrabás hubiese podido incurrir en tal despropósito, e introducir en sus obras un individuo que hablara el idioma oficial, cualquiera que fuese el argumento y encajara o no en el drama". (ROURE 1926 vol II: 209).

³¹ Vegeu SALGUES, Marie (2010). *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. p.140.

La impopularitat era absoluta. El *Diari de Tarragona* va publicar el 16 de maig de 1878 una notícia en què s'explicava que tots els diaris de Barcelona, tret del Brusi, havien publicat un manifest en contra de les "medidas tomadas por el Sr. Gobernador civil contra la prensa, en uso de las atribuciones que le concede el real decreto de 6 de febrero de 1876." Entre els signants, hi ha Valentí Almirall, Manuel Angelon, Conrad Roure, Joan Maluquer i Viladot, Joan Sardà, Joan Rius i Taulet, Pere Estasen. Es pot consultar el decret a la *Gaceta de Madrid*, Any CCXV, núm. 38, (07.02.1876) p. 305-306.

³² "Amb les seves propostes els ateneus anaven força més enllà que els cors de Clavé. No tractaven només, per dir-ho esquemàticament, d'allunyar el personal del vici o de la temptació de pecar, per això els reglaments prohibien els jocs, sinó que volien fornir els elements que havien de permetre als associats un paper més actiu i dialèctic en la societat." (ANGUERA 2005: 125).

començaven allí i passaven després a l'escena oficial, com veurem en el capítol d'intèrprets. En la divisió tripartida que fa Mas i Vives per afrontar el teatre d'aquest segle (1986, 1996), un dels eixos discriminadoris és la ubicació, precisament. Anant més enllà, cal que busquem en aquesta proliferació de sales una de les espurnes que van encendre el debat sobre la necessitat de la censura, de la propietat intel·lectual, del proteccionisme davant la incursió de teatre francès i italià...

En un altre ordre de coses, també cal acostar-se al teatre del Vuit-cents entenent-lo com una font ja no només d'ideologies, que també, sinó com un altaveu de l'actualitat. Les darreres batalles i les desfilades militars eren representades i satiritzades si s'esqueia, els polítics eren carn de paròdies, però també de l'actualitat se n'extreia suc. Amb les taxes d'analfabetisme de l'època —Tarragona va d'un 21 a un 28% de taxa d'alfabetitzats entre 1860 i 1877, respectivament (DE LAS HERAS 1994: 37)— era ben natural que un espectacle eminentment visual i amb uns codis propis seculars que el feien molt assumible per a la majoria de la població suplís la lectura diària d'un periòdic, únic mitjà d'una encara inexistent societat de la informació i la comunicació. Un cas que hem localitzat i que ens sembla paradigmàtic és una funció als Campos de Recreo, que també enllaça amb el gust per la truculència —exemplificada sovint amb els *drmons* que Joaquim Dimas programava per a l'Odeón—, així com per la prestidigitació i les funcions de màgia.

El dia 20 de setembre de 1869, el ciutadà francès Jean Baptiste Troppmann assassinava vuit membres de la família Kink. El dia 4 de gener de l'any 70 *El Tarraconense* se'n feia ressò fins al punt que van dedicar-hi una secció titulada "Proceso de Troppman", que va aparèixer amb certa regularitat durant el mes de gener, bàsicament.³³ El dia 24 d'aquest mes es relatava l'execució del criminal, que havia tingut lloc el dia 19 a París i, per últim, el dia 8 de febrer sortia la notícia de l'estudi frenopàtic del crani del delinqüent. Doncs bé, un dia abans de la notícia de l'execució, trobem el següent anunci per al teatre de fora muralles: (la cursiva és nostra)

Campos de recreo.— Para hoy domingo 23 del corriente extraordinaria funcion de prestidigitación y baile fantástico.

1ª parte.- 1º Sinfonía á grande orquesta.- 2ª El viaje invisible.- 3º El telégrafo en un vaso.- 4º El pájaro encantado.- 5º La señorita misteriosa distribuyendo varios regalos al público.

2ª parte.- 1º Sinfonía.- 2º La Resurreccion ó la pesca milagrosa.- 3º El reloj volante.- 4º La cocina infernal.- 5º Un desafío a la muerte. En este ejercicio el intrépido artista se pasará en presencia del público una espada de parte á parte del cuerpo.

Crímen de Troppman ó la cabeza cortada en presencia del público y será expuesta en un plato volviendo despues á unírsela sin daño ninguno.

³³ Dies: 8.12.1869; [4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 24, 28 i 29].01.1870; 8.02.1870 a la secció "Proceso de Troppman". El dia 24 de gener de 1870 relata l'execució que tingué lloc el dia 19.

3ª parte.- Baile fantástico con una sola pierna á cuyo efecto se le cortará la otra en presencia del público. Pasos del baile.- 1º Jaleo de Jerez.- 2º Paso de la corona.- 3º Paso de la capa.- 4º La capa misteriosa imitando flores.

És a dir, guillotinat el dia 19 de gener, només quatre dies després es portava a l'escena un número d'escamoteig inspirat en el sanguinolent personatge i la pèrdua de la seva criminal testa. O, si es vol, el clàssic gag de la decapitació s'havia adaptat a la més rabiosa actualitat. No sabem el nom del prestidigitador ni el de la resta de *troupe* que actuava al teatre dels Campos. Tampoc hem pogut localitzar aquest número concret en altres coliseus per assegurar que pogués quedar com a espectacle socorregut o, almenys, popularitzat fins al punt de permetre el pas a l'imaginari col·lectiu dels catalans del moment a l'estil d'un Jack l'Esbudellador o la monja enterrada en vida a Barcelona.³⁴ No ho creiem pas, però el que ens interessa ara és constatar que el teatre era una plataforma informativa més i, per descomptat, absolutament actualitzada.³⁵

En definitiva, la revisió del teatre del segle XIX ha de comptar amb tots aquests condicionants que en justifiquen la trajectòria. Un cop analitzats, s'entén que fos en l'espera de la informalitat i la proximitat a l'espectador on el teatre en català va mantenir-se, especialment en les produccions aferrades a les formes tradicionals i breus, que s'havien transformat durant el complex XVIII, caracteritzat per la superposició i la hibridació d'estètiques. Per tant, fou en aquest reducte on un teatre fet en català per a un públic català va poder resistir l'embat d'altres dramaturgies estatals, que disposaven d'un aparell institucional al darrere que les promovia. Per descomptat, el preu de la resistència va ser la residualització (ROSSICH 1990: 51) i la incapacitat de bastir-se una entitat autònoma o "fer escola" segons el mateix autor (2001: 60) en l'àmbit culte.

³⁴ Un cop finalitzada la redacció d'aquest apartat, hem trobat una única referència. Es tracta de la ressenya de Josep Roca i Roca [P. del O.] sobre el teatre Odeón publicat a l'Esquella de la Torratxa, n. 448 (13.08.1887) p. 450: "Del género predilecto del públich de tarde s'estrená-l drama d'actualitat: *Troppman el asesino*". Llàstima que no consigní el dia concret.

³⁵ Com a punt final, afegirem que l'escriptor rus Ivan Sergueievitx Turguenev va presenciar-ne l'execució a París i ho va deixar descrit en un dels seus textos, i fou Narcís Oller, precisament, qui ho traduí al català en l'obra doble *Poemets en prosa i L'execució de Troppmann*, publicats per Impremta La Catalana, de Barcelona l'any 1897. A les seves *Memòries literàries* (1962: 235) s'explica que amb la mort d'Yxart, Joan Sardà el va convidar a traduir per distreure's: "Pot dir-se que, mercès a sos incessants encoratjaments, jo vaig resoldre fer, l'any 97 el nou aplec de treballs dispersos [...] i que també, per distreure ma tristesa i enyorança, invertís les hores escadusseres a fer, si més no, traduccions. D'aquí que el mateix any publiqués els *Poemets en prosa* de Turguèniev".

2.2 Literatura dramàtica

2.2.1 Precedents

Els primers anys del XIX disposen d'una bibliografia prou sòlida al darrere que confirma que el bloc del teatre popular en català disposava d'un públic nombrós que absorbia sense problemes ni prejudicis una major qualitat i varietat. La primera generació d'autors més o menys professionalitzats, com ara Ignasi Plana, Manuel Andreu Igual (SALA VALLDAURA 2000), Josep Arrau i Estrada, Francesc Renart i Arús (SANSANO 2010a) o Joan Baptista Escorihuela, entre altres, conreen gèneres ancorats en els entremesos, balls, lloes, diàlegs i col·loquis tradicionals, però fan el pas endavant de cara a la comercialitat. Per això mateix, busquen innovar-ne les formes per al públic sempre amatent a la variació i sempre afalagat de sentir parlar la seva llengua, tot i que encara fos en registres informals. Robrenyo també s'inclou en aquest primer període que inicia el camí cap al costumisme i l'emmirallament amb la contemporaneïtat, lluny d'idealitzacions o abstraccions barroques. Per al sàinet, emblema d'aquest tipus de teatre, Ramón de la Cruz també havia procurat renovar-lo dècades abans per a la literatura espanyola; resseguint la modernitat, alguns autors catalans el recolliren i l'adaptaren a l'entremès (SANSANO 2010b).

Una altra incursió cabdal en el teatre català seria la del teatre francès. Les adaptacions d'autors populars de melodrama i de comèdia com Sardou o Scribe —traduccions arreglades, sovint autèntics atracaments— eren, amb els drames històrics, una de les fonts on pouaven arguments els dramaturgs catalans, fins i tot ben entrats els cinquanta i els seixanta, moment de l'esclat exponencial del teatre fet en català.

D'altra banda, l'escena culta encara continuava reservada al castellà i presenciava tardanament l'arribada del romanticisme. L'interès romàntic per la història com a font de la identitat pròpia i definidora del present va revalorar els drames basats en l'imaginari i en el passat dels pobles, construïts al voltant de la figura solitària i fatal de l'heroi, en la mateixa via del teatre d'Hugo o Dumas. A més, el gust per les emocions fortes i la truculència d'aquest corrent entroncava amb l'espectacularitat que tan agradava al públic. Així, l'any 1833, Francesc Altés havia estrenat a Catalunya el primer drama romàntic, *Mudarra* (en castellà i de temàtica històrica castellana), i no fou fins el 1840 —la redacció és de 1839, a Tortosa (FÀBREGAS 1975: 97)—, quan Jaume Tió i Noè estrenaria *Generosos a cual más*, la primera obra amb un tema d'ambientació catalana, la Guerra Civil del XV. Per últim, mentre que l'any 1850 se sol posar com a final del període romàntic europeu, cal esperar 9 anys més per a l'estrena del primer drama romàntic en català i de tema català: *La Verge de les Mercès*, de Manuel Angelon.

Si ampliem el panorama per tenir més perspectiva, veurem que les diverses prospeccions fetes a les cartelleres barcelonines de la primera meitat de segle ja palesen l'enorme pes que encara tenien els autors barrocs i hereus de Moratín en les programacions dels locals, en els

repertoris de les companyies i, sobretot, en el bagatge “visual” dels espectadors (SALA VALLDURA 2000: 62). Es delien amb les comèdies de màgia, els drames d’honor i les funcions amb força complexitat escenogràfica, com hem vist amb Troppman, o amb els melodrames traduïts del francès, gènere que unia el màxim efectisme amb un final moralitzador.³⁶ La magnificència barroca no es va substituir fàcilment, sinó que la seva densitat característica va saber digerir les novetats que li venien a sobre, fins i tot les procedents de l’antípoda neoclàssica, més ideològica que estètica. Per aquest motiu, va tenir poca predicació a l’escenari però sí en la preceptiva i la crítica, com veurem.

Seguint aquesta idea, Sala Valldaura avisava que les tesis neoclàssiques en l’àmbit espanyol no s’escamparen amb la tragèdia, sinó amb la comèdia de costums moratiniana (2005: 123), que acostava el debat moral a àmbits i personatges menys solemnes que el de les tragèdies clàssiques mantenint-ne les unitats. Perpetuada amb Bretón de los Herreros, serà posteriorment elevada a alta comèdia per Ventura de la Vega o Tamayo i Baus, autors presents en els escenaris tarragonins. Les poques mostres de neoclassicisme teatral en català ja van ser definides per Pep Vila de manera taxativa com a “arxipèlag de llum enmig de la mediocritat de la major part de l’escena catalana setcentista” (2001: 87). Per acabar de farcir el panorama, la paròdia i la sàtira esdevenien un joc metateatral amb què se solidificaven tècniques, personatges i situacions i es vinculava l’espai i el bagatge cultural popular amb els gèneres cultes més o menys innovadors (GABRIEL 1994-1998 vol.V: 125).

En una dinàmica de superposició d’estètiques i de transvasament de gèneres com la del moment, era d’esperar que la selecció o la tria del públic/autor volgués sumar bagatge —barroc, sentimentalisme, tradició— enlloc de substituir i assumir material nou. I parlem d’assumpció amb totes les reserves, tenint en compte que les grans aportacions al teatre d’altres literatures sempre van arribar filtrades per la moral imperant fins al punt que no podem deslliurar-nos de la sensació de pèrdua flagrant d’oportunitats estètiques i artístiques per una actitud que fregava sovint la mediocritat (les *duanes dels nostres moralistes* de què parlava Yxart³⁷). En tot cas, si la innovació havia estat el debat moral o intel·lectual neoclàssic, ara s’hi havien afegit les formes i l’afectació més sentimentaloides sovint procedents de fulletons i literatura de canya i cordill. Bacardit i Gibert (2003: 18) analitzaven el fenomen de la següent manera:

El que resulta rellevant no és tant la pervivència de models clàssics com l’aparició de gèneres nous que preparaven, clarament, el camí al drama romàntic, en la mesura que tendien a narrativitzar textos dramàtics, o el que en el fons era el mateix, a dramatitzar novel·les.

³⁶ GIBERT, Miquel M. Introducció a ANGELON, Manuel (2000). *Teatre romàntic*. Lleida: Universitat de Lleida. Biblioteca Literària de Ponent, 9. p. 45. Pixérecourt, Ducange, Delavigne i Scribe són els autors francesos més representats, gràcies a les traduccions de Manuel Andreu Igual o Wenceslau Ayguals d’Izco.

³⁷ YXART, Josep (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla [facsimil]. Vol. I, p. 50.

Seguint la veta de la novel·la, influïda pel positivisme del moment, el següent pas del teatre català va tenir lloc cap a la meitat de segle en superposar-s'hi una concepció menys idealitzada, verista i propera a l'espectador a través dels nous ambients i personatges. És a dir, la confluència d'aspectes concrets de cada moviment aniria conformant noves parcel·les i formes teatrals que el nostre teatre aprofitaria, deixant un panorama molt més divers, ric i complex que, ara, dirigia l'atenció als nous consumidors sorgits de la Revolució Industrial. Ara bé, aquest pas més cap a aquella novel·lització, si parlem de naturalisme i realisme, va trigar ben bé fins a finals de segle a ser assimilat pels autors catalans. Als peus d'aquest procés naixerà el debat sobre l'abast del realisme o la mimesi dramàtica (BACARDIT 2011: 128).

2.2.2 Recepció

Manuel Angelon serà, com Serafí Pitarra, un estandard dels gustos i costums del públic de la primera meitat del segle XIX. Gràcies a Carme Morell, sabem que Soler va estrenar el mateix 11 d'abril del 1864 la gatada *L'esquella de la torratxa*, paròdia de *La campana de la Almudaina* de Palou i Coll, i el drama històric *Una gloria catalana*, *Juan Fivaller* sota el pseudònim de Miguel Pérez de Soto. A grans trets, l'èxit de la primera fou el que va fer decantar Soler pel conreu de gèneres populars, en català i còmics en els inicis de la professionalització, ja que aportaven molta més gent a les sales i, per tant, més ingressos.

Angelon, uns anys abans i de manera paral·lela ja havia passat el mateix procés. El 1856 va estrenar *La Verge de les Mercès*, drama basat en una llegenda medieval i, per una altra banda, *Setze jutges*, una sarsuela de 1858 ambientada a Gratallops que, a diferència de la primera, va assolir un èxit inesperat i clamorós. Curiosament, estava musicada pel mateix Joan Soriols que demanaria a Soler d'incloure uns cantables a *L'esquella*. Tots dos autors, procedents d'ambients i estètiques força allunyades, passen pel mateix fenomen de recepció, això és, l'obra popular i en català té una major acceptació i popularitat. A Tarragona queda recollit així mateix a la cartellera: trobem programada *Setze jutges* encara el 1877 —i, si fem cas de Conrad Roure (1926 vol. II: 48), encara es representava ben entrat el segle XX—, mentre que no ens consta cap representació del drama històric, almenys en el període estudiat. Igualment, les onze funcions de la gatada llueixen davant l'absència del drama sobre el conseller barceloní i l'afer del vectigal de la carn.

2.2.3 La segona reacció

Superat l'estadi caracteritzat per la preeminència d'un únic teatre oficial (El Liceu no s'inaugurà fins al 1847, per exemple), arribaria l'esclat dels anys 50 i 60. El Bienni Progressista va facilitar l'obertura de nous locals, cafès i, per descomptat, tallers, on el teatre polític i la sàtira

revifaren amb la Guerra d'Àfrica (1860) al costat dels irreductibles sainets i peces de costums en català, les ombres xineses, les titelles, els diàlegs... Una major ambició dels locals va fer reprendre l'obra de Robrenyo com a representant més destacat juntament amb Renart (el 1855 es va editar l'obra completa del primer) però, al final

La repetición de este repertorio reducido hacía que se notara la falta de obras catalanas, pues no tan sólo por patriotismo, sino también por facilidad de comprensión por parte más bien del auditorio (compuesto en su mayor parte por gente menuda), los actores de las “salas con alcoba” de Barcelona tenían empeño en representar en catalán. (ROURE 1926 vol. II: 9)

La malla de la cadena cap a la normalització la posaren també personatges com el prolífic Joaquim Dimas (TUBINO 1880: 345). Com a empresari del Teatre Odeon farcia la funció de finals de festa de l'òrbita dels primers autors, però a més, va disposar una plataforma i els mitjans corresponents perquè pogués consolidar-s'hi el grup que acabaria esdevenint La Gata, l'any 1864. Carme Morell ja va matisar les lectures que lliuraven només a Pitarrà el mèrit de la represa teatral, i fa temps que es parla d'un terreny prèviament preparat i d'una primera generació de dramaturgs catalans (MORELL 1995a: 219). Mas i Vives, en aquest sentit i en la mateixa línia que Curet, dirigeix el seu focus als autors valencians, en especial, a Eduard Escalante i Bernat i Baldoví, al qual es titllava de “poeta festivo i popular” en la notícia necrològica que el *Diari de Tarragona* publicava del 5 de gener de 1865.

També fora de l'òrbita de la ciutat comtal, van donar-se a conèixer abans del famós estiu del 1864 Eduard Vidal i Valenciano, de Vilafranca del Penedès, o Francesc de Sales Vidal,³⁸ de Vilanova i la Geltrú. Tots dos enceten l'activitat teatral en els espais associatius de les seves ciutats i passen, després, als escenaris comercials. Es fan populars gràcies al teatre en català però no podem considerar-los casos paral·lels.

Per la seva banda, el vilanoví Francesc de Sales Vidal tingué un èxit aclaparador amb la comèdia en un acte *Una noia com un sol*, estrenada a Vilanova el 1858 i al teatre del Circo Barcelonés el 4 de maig de 1861. A Tarragona la trobem representada fins a 13 cops entre el 64 i el 75. Aquesta peça de costums li obrí camí com a dramaturg fora de Vilanova, però no s'establí definitivament en el teatre català: la seva producció conté peces bilingües i també en castellà.

L'afició pel teatre de Vidal i Valenciano, estudiant de l'Escola Industrial i fill d'una família pròxima al progressisme i al liberalisme, el va portar al Conservatorio Barcelonés, que comptava amb Víctor Balaguer i Manuel Angelon com a professors. Del pas per aquesta petita acadèmia en va sorgir l'estrena a l'Odeón de la seva primera obra, escrita en català, *L'aplec de Sant Pau*

³⁸ RÀFOLS, Josep Maria (2005). *Francesc de Sales Vidal i Torrents*. Vilanova i la Geltrú: Ajuntament. Col·lecció Retrats, núm. 31. A la segona pàgina, ens presenta el personatge: “era un conservador, un patrici estirat i el dandi més exagerat que hagi ocupat mai la poltrona de la plaça de la Vila. Un fervent convençut de la necessitat de preservar l'ordre i els bons costums. Però per sobre del seu estatus social va ser un apassionat pels llibres, un escriptor de ploma ràpida i un home obsessionat pel teatre, fins el punt que sovint convertia la seva vida pública en una sobreactuació teatral.”

o Una lliçó a les coquetes, l'any 1858.³⁹ Era un dels habituals a la rebotiga de Frederic Soler, i aprofitaria la demanda de més gatades que Dimas va fer al rellotger a partir de l'èxit de *l'Esquella de la Torratxa*, per estrenar-hi 5 obres (GÜELL 1999: 16). Igualment, la seva amistat amb Josep Anselm Clavé li va facilitar l'estrena d'obres com *A boca tancada* (1862) als Camps Elisis, dirigits pel compositor. A pesar de la matinera dedicació al conreu de teatre en català, també produïria en castellà: entre la primera obra i la segona que estrenaria en català, n'apareixerien dues, *Lo propio por lo ajeno* (1860) i *Delfín*, estrenada al Teatre del Circo Barcelonés el 1862. Del total de la seva producció, 61 obres, 19 són en castellà i es reparteixen al llarg de tota la seva trajectòria de dramaturg.

A diferència de Francesc de Sales Vidal, Eduard Vidal i Valenciano sí que faria el trànsit cap al registre seriós en català superant el *color local* que impregna *Una noia com un sol*. A més, partint de la interessant documentació referida pel biògraf de Vidal i Valenciano sobre la campanya publicitària prèvia que es va fer en premsa del primer drama no històric en català —*Tal faràs, tal trobaràs* (1865)—, així com de les seves estades a la ciutat de Tarragona, creiem podem afirmar que el salt del vilafranquí també va ser en l'assumpció d'una actitud molt més proactiva i professionalitzada respecte de la *indústria cultural* dramàtica.

Aquella campanya podria haver tingut tant de pes en la bona recepció com la qualitat i la innovació de la mateixa obra, malgrat que en les crítiques posteriors s'explica “com el públic va entrar al teatre amb ganes de riure i com, de mica en mica, va anar canviant d'actitud fins que al final [en] va sortir plorant” (GÜELL 1999: 22). Entenem, doncs, que als mamarratxos publicitaris estàtics s'hi afegia la premsa, molt més moderna i influent: la vessant més mercantil del teatre desenvolupava les seves tècniques de venda i Vidal i Valenciano (com després veurem amb Soler i l'editor López Bernagosi) va assumir-les.

Es troben altres casos de dramaturgs, no menys interessants, com el de Josep Maria Arnau, un dels autors més representats a Tarragona i que, segons Roure, s'inicià “escribiendo obras en castellano para las compañías locales que funcionaban en los teatros cercanos al Paseo de Gracia” (ROURE 1926 vol II: 101). Doncs bé, d'aquestes obres, la que més èxit va tenir va ser, precisament, una d'aquelles comèdies de màgia que eren el delit del públic: *El rey de Babia* o *El mango de la sartén*,⁴⁰ comèdia en quatre actes, estrenada al Prado Catalán. Arnau tenia més bagatge: Roure ja explicava que l'arenycenc era més gran que els habituals de la rebotiga, sabem que abans havia format la societat teatral El Pireo i havia fundat un periòdic teatral titulat *Las*

³⁹ SOLÉ i Bordes, Joan “Notes sobre el teatre d'Eduard Vidal i Valenciano” a *Miscel·lània Penedesenca*, 1981, p. 209. També a GÜELL BARCELÓ, Manuel (1999). *Biografia (provisional) d'Eduard Vidal i Valenciano*. Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès.

⁴⁰ Manuscrit a la Biblioteca Nacional Española: “El rey de Babia o El mango de la sartén: magia en cuatro actos. L'autorització del censor Narciso Serra és del 14 de maig de 1866. Són 140 fulls de 23x17 cm. (Referència: MSS/14329/1 del fons antic).

Candilejas. A més, la relació amb La Gata no fou tan estreta com la d'altres: “provisto de alas propias, no se supeditó a la voluntad del núcleo dramático formado en torno de Soler, sino que dió obras a las demás Empresas que, ante el éxito de “La Gata”, se preocupaban del teatro catalán.” (1926, vol II: 102-103). Per tant, si fem cas a Roure, l'autonomia de l'autor és força patent malgrat la vinculació efectiva al grup; no ve del drama històric en castellà, com Balaguer o Bofarull, sinó dels gèneres informals en castellà, i no es mogué de la comèdia de costums.

Llavors, no es pot deixar de fer una revisió de la consideració de *generació* partint dels que, com Arnau, vénen de la dramaturgia popular castellana i d'uns gèneres que, segons Morell (1995a: 222) alguns després *denostaren*. És a dir, és convenient visitar de manera individualitzada els autors pel que fa a canvi de llengua, com s'utilitza dins de les obres (registres) o en el tipus de gènere d'origen i el de destinació en fer el trànsit.

En un altre ordre de coses pel que fa al canvi de registre, des d'una òptica sociològica també és fàcil d'incloure-hi la relació entre una major popularitat del teatre entre menestrals, obrers i petitburguesos i el doblegament de l'autor als gustos d'aquesta majoria, força refractària a les disquisicions filosòfiques i morals d'alta volada i més atenta als referents propers i identificables. En la mateixa línia, Ramon Bacardit (2011: 113) descriu el procés d'eclosió del costumisme popular als escenaris com el plantejament d'un (nou) model de realitat per a l'escena paral·lel a la nova reformulació de la societat contemporània.

2.2.4 Oficialitat, formalitat

Al mateix temps que el teatre popular digeria les novetats que hem vist per a la seva modernització, fagocitades magistralment per Frederic Soler, les elits culturals del país havien anat prenent consciència i implicació amb la particularitat catalana. Molts dels intel·lectuals sorgits del món universitari, així com els agrupats a l'entorn dels centres de cultura com la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, s'interessaven per la literatura i la història pròpies. La institucionalització de la llengua en aquest procés, més tardana, va culminar amb la recuperació de la festa poètica dels Jocs Florals, el 1859. Amb tot, la novel·la històrica i, sobretot, la lírica van prendre protagonisme a la dramaturgia en aquesta nova plataforma durant els primers anys, en bona part per culpa que el públic burgès més proper a aquest sector girava l'esquena al teatre català i es delia per l'òpera i els autors espanyols i italians (GIBERT i BACARDIT 2003: 116). Al fons de la qüestió, hi havia les diferències de classe en el públic i tal vegada dels autors, però també el biaix entre els ideòlegs popularistes i els *jocfloralescos* pel que fa a model de literatura i de llengua proposades per a la recuperació. Per últim s'hi sumaria el debat sobre l'orientació i la intencionalitat política de la Renaixença.

Dos maneres d'entendre la recuperació cultural del país i de la llengua tan distintes en el procediment tot i que l'objectiu fos compartit, havien de xocar en un moment o altre, i l'espai on col·lidiren fou l'esfera dramàtica. Pere Farrés va posar com a motors per a la reflexió sobre la dignificació dramàtica els canvis de rumb de Vidal i Valenciano i Pitarra amb *Tal faràs, tal trobaràs* i *Les joies de la Roser*. Les primeres mostres foren articles d'autors procedents sobretot de l'òrbita culta, apareguts a *Lo Gay Saber*⁴¹ i *La Renaxensa* a partir del 1868⁴² i que havien detectat un estancament en el teatre comercial català per:

manca de rigor, per part dels autors, en l'ús de la llengua, la subjecció als gustos del públic, que només volia divertir-se, la poca ambició de les obres estrenades, repetitives d'un model de sainet, comèdia, sarsuela o drama de costums, d'ambient rural, d'un acte o de dos, i, encara, els efectes negatius del monopoli empresarial de Frederic Soler (FARRÉS 1995: 39).

El debat posava en evidència les mancances que encara tenia l'art dramàtic i el límit que s'ambicionava. Al costat dels populars, el monopoli de Frederic Soler al Romea frenava l'expansió i l'evolució dels gèneres en acomodar-se a les característiques del seu públic, eminentment menestral i obrer. Aquest retraïment del teatre popular s'ha de veure com una reacció normal si es té en compte l'esforç per aconseguir la conjunció de tradició i modernitat. A més, es van perfeccionar les tècniques i aportar temes catalans així com un públic que hi era fidel. Un altre factor per a la limitació va ser el mateix èxit aconseguit com a empresari, que li permeté erigir-se de manera independent per qüestions purament materials. Tampoc es pot obviar l'actitud refractària dels autors de la Renaixença a l'hora d'integrar-lo al seu projecte en un principi i que l'arraconaren institucionalment (l'anècdota sobre la participació de Soler als Jocs Florals fent transcriure per amics les seves poesies per no poder ser reconegut pel jurat n'il·lustra els termes).

Per la banda dels *floralescs*, el pes de la renovació havia de recaure en els gèneres del romanticisme conservador de tirada històrica i la introducció de la comèdia urbana. La tragèdia, així doncs, seria per a la Renaixença la clau per ennoblir el teatre, especialment si tractava temes autòctons que ensenyessin al públic quins eren els seus orígens. La discussió a l'entorn de la tragèdia —o drama tràgic, seguint el desgavell de noms del moment— tindria lloc a la dècada dels setanta, quan van presentar-se tres propostes diverses entre si però coincidents a l'hora d'oposar-se al teatre comercial i popular. Per una banda, Víctor Balaguer optava per un model de tragèdia cultista i poc adequada per a l'escena per la forma i l'elevació literària; Francesc Ubach i Vinyeta i el grup de la revista *La Renaxensa*, que anys enrere i a diferència de Balaguer

⁴¹ La crítica de Francesc P. Briz a *Les heures del mas* a *Lo Gay Saber* va ser contundent: "La satisfacció que s'amparà de nosaltres, aquell vespre, no té termes. ¿Per qué? Parque veyam á un jove de esperansas y vertader enginy dramátich, deixar la via estraviada que fins á llavors n' havia seguit. Parque veyam al art obrintse plassa y passar al davant de las bufonadas. Parque en una paraula, aquella obra nos deya ser una veritat que 'l catalá també serveix per fer plorar." *Lo Gay Saber* I, núm. 28 (15.04.1869), p. 223-224.

⁴² Alguns editats a BACARDIT i GIBERT (2003).

ja havien participat de la polèmica, en promovien una d'adaptada al públic i que transmetés els valors morals i socials catalanistes, i per últim, i la justa mesura entre romanticisme i noves tendències més realistes d'Àngel Guimerà, més atent a les tècniques del sàinet i el drama costumista.⁴³

2.2.5 Mirada enrere

Els estudis i les crítiques sobre el nostre teatre promogudes a partir de 1875 pels Jocs Florals —setze anys després de la recuperació— diagnosticarien també aquest estadi estantís. Tot i que el premi va quedar desert fins el 1879, quan Yxart va presentar-hi *Teatre català. Ensaig històric-crític*, Francesc Ubach i Vinyeta i Joan Maluquer i Viladot havien anat farcint l'estat de la qüestió i les possibles vies de futur des d'aquesta tribuna institucional. També van sorgir altres iniciatives per al foment del teatre, com els premis que van convocar el grup de La Jove Catalunya (1875, millor drama o quadre dramàtic) o la Diputació de Barcelona (1879 i 80, millor drama o tragèdia). Farrés (2000: 499) fa notar el salt qualitatiu i definitori entre els guanyadors del primer certamen (*Un quadro*, de Vidal i Valenciano i *L'aví* de Riera i Bertran) i els del segon, amb les tragèdies d'Ubach i Vinyeta (*Joan Blanques* i *Almodis*) i *Judith de Welp* de Guimerà.

Un aspecte comú a molts dels assajos i que preocupava era la manca d'ambició temàtica, aturada en un provincianisme gens modern que, si bé en un inici havia servit de reivindicació nacional en la línia schlegeliana, convenia que ara es redimensionés per estar al mateix nivell que qualsevol altra literatura europea. Des de Madrid i en la segona part de la seva *Historia del renacimiento literario...* (1880: 679), un rotund Tubino acabaria afirmant que l'estancament i la poca volada del teatre català obeïa, entre altres factors, a una única voluntat dels dramaturgs catalans de fer un teatre particularista i independent de l'espanyol, cosa que, per a l'autor, era absurda per tal com la identitat i cultura catalanes eren part indestruïble de les espanyoles.

Altres reflexions giraven a l'entorn de la versemblança de l'art, la concepció sobre la qual havia quedat desfasada respecte a altres dramaturgies que ja iniciaven el camí cap al realisme, el naturalisme i l'ús de la prosa.

Per acabar aquest apartat, no volem deixar de banda una opinió que, tot i haver aparegut lluny del període que acotem, aporta una dosi de realisme a la qüestió. Es tracta de l'article de Carles Capdevila titulat "Punts de Vista" publicat el 4 de gener de 1934 a la revista *Mirador* (n. 257, p. 5 i 8). Plantejava que les opinions eufòriques o entusiastes de l'etapa de renaixement del teatre català provocaven lectures esbiaixades de la realitat. La tesi de fons era que el teatre català

⁴³ BACARDIT, Ramon. "Àngel Guimerà i la tragèdia" a DOMINGO, J. M.; GIBERT, Miquel M. (2000). *El segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*. El Vendrell, 28, 29 i 30 de setembre de 1995. Tarragona: Diputació de Tarragona.

havia tingut un públic concret, però no pas tot un *poble*. Així, la situació de crisi de principis del XX no era res més que la conseqüència lògica del passat que, lluny de renaixent i esplendorós, havia estat més aviat mediocre. Ell definia la situació del Dinou com la d'un teatre que no havia passat de l'estadi dialectal, com era el cas del teatre sicilià o el de Venècia. Explorant la cartellera de casa, especialment del Romea, comprovà que la programació en català era ben just del 50%, discontinua, en dies secundaris i a preus inferiors; que la gran part dels actors de casa no s'havien consagrat en exclusiva a la nostra dramaturgia malgrat el nombre força considerable d'obres disponibles, i que ni l'alta societat del Teatre Principal ni la burgesia del Liceu havien apostat per un teatre que ubicaven en un pla inferior ("servitud al teatre foraster", exemplificada amb els noms a què havien dedicat els locals, sempre d'actors espanyols). Per acabar, el darrer argument que demostrava la manca de vigor i arrelament de l'art dramàtic fou la predilecció del públic català —barceloní, específicament, qualificat d'inapetent i poc curiós— pels espectacles musicals. Aquell pòsit havia conformat un panorama que calia esmenar llavors des del pragmatisme i no pas des de l'ínfula nacional. Ell mateix proposava una solució calculada fredament per mantenir econòmicament el nostre teatre a pesar del públic.

L'apreciació de Capdevila serveix, a parer nostre, perquè no perdem de vista que el teatre és al capdavant un espectacle social i dependent d'una audiència, més enllà de legislació, censura i estructura d'estat. L'*acomplexament*, o la manca de fe, si es vol, que els catalans havíem tingut respecte de la nostra escena havia estat un factor determinant que l'havia portada a la crisi, malgrat els esforços dels empresaris, els dramaturgs i alguns actors que, excepcionalment, havien dedicat la seva vida a consagrar-se en català. És a dir, si no hi acudia el poble, amb independència de l'extracció social, mai no se superaria l'estadi d'adolescència.

2.2.6 Els consumidors tarragonins

A banda de la cartellera, també hem recollit de la premsa tarragonina les notícies relacionades amb la difusió i la recepció de la literatura al llarg del període, testimonis aïllats però que ara ens són útils per a l'anàlisi de l'espai que ocupaven les lletres catalanes en la vida tarragonina.

Abans d'entrar-hi, volem donar una idea de quines eren les plomes més destacades de la producció local a través dels articles que Artur Masriera elaborà posteriorment per a *La Vanguardia* titulats "El catalanismo literario en las regiones". Els hem localitzat als números XXII i XXIII⁴⁴ (1913), i foren dedicats a la ciutat de Tarragona, mentre que els dos números

⁴⁴ MASRIERA, Artur (1913). Sèrie: "El catalanismo literario en las regiones" [lliuraments XXII i XXIII] a *La Vanguardia*, any XXXII, n. 14.645 (07.09.1913), p. 8 i n. 14.659 (21.09.1913), p. 8, respectivament. Els referents a Reus [lliuraments XXIV i XXV] es publicaren als números 14.673 (05.10.1913), p. 8-9 i n. 14.687 (19.09.1913), p. 10-11.

següents tractaren la veïna Reus. Després dels historiadors i arqueòlegs Francesc Albiñana, Eduard Saavedra i Bonaventura Hernández Sanahuja, que no tenen producció dramàtica, i havent tractat Josep Yxart i Josepa Massanès en una altra sèrie titulada *Triunfantes y Olvidados*, es destacava com a precursor de la renaixença i el catalanisme literaris Francesc Morera i Valls, *Lo trovador del Francolí*. Fou un advocat, periodista, “poeta de inspiración más que mediana y aplaudido autor dramático” de drames històrics, el primer del qual fou *Fueros y desafueros* (1858). Destaquem aquí *Lo rei cautiú*, atès que fou el primer que, segons Masriera, va escriure en català. No l’hem pogut localitzar, però intuïm pel títol que podria tractar-se d’una versió per a l’escena del poema titulat “El príncipe de Viana”, inclòs als *Cantos poéticos*, un recull de poesia en castellà de 1851 (SUNYER 2006: 202).

Josep Opisso i Roig i sons fills Alfred, Antoni i Antònia Opisso són altres literats vinculats a la ciutat que Masriera esmenta. Volem subratllar especialment la tasca d’Antònia Opisso, col·laboradora de la *Revista del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera*, que va escriure un estudi sobre teatre espanyol el 1880 amb què va aconseguir un premi de la societat barcelonina Julian Romea. També provà la dramaturgia amb el drama *Mujeres que matan, mujeres que mueren*.⁴⁵

Una següent generació, segons la terminologia de Masriera, incloïa Pere Martí Ferré, Agustí Musté, Joan Cañellas, Emili Morera, el llibreter Granell, el metge Josep Maria Pàmies i, sobretot, el poeta *festivo* Ramon Roig i Ferrer. Tots ells foren els impulsors de l’Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Martí en fou president i Roig hi sobresortí com a actor i dramaturg, com veurem en un altre capítol.

Els casos de Pere A. Torres Jordi, Josep Pin i Soler i Ferran de Querol ocupen tot el següent número de la sèrie, atesa la dimensió dels escriptors de què es parla. En el cas de Reus, els Bofarull encapçalen la retrospectiva, seguits de Marçal i Modest Busquets, autors dramàtics, l’hebraïsta Tomàs Sucona i Josep M. Barberà Canturri, professor a l’Institut de Tarragona. Per acabar, també s’hi tracten de manera succinta els germans Bartrina, Antoni Aulèstia i Pijoan, Eduard Toda, Antoni Gaudí i, cloent l’article, Josep Martí i Folguera.

Tornant al buidatge que hem fet nosaltres per a la ciutat de Tarragona, la primera mostra de recepció en matèria dramàtica recollida en la nostra recerca i tal volta una de les més significatives és la que veurem tot seguit.

El dia 3 d’abril de 1864, el *Diario de Tarragona* encara no s’havia fet ressò de l’èxit teatral de la gatada de Pitarra a l’Odeón del 24 de febrer, però sí que va encabir-hi l’anunci dels *Singlotes poètics* de l’editor López Bernagosi a la darrera pàgina de l’exemplar, així com en la següent gasetilla (p. 3):

⁴⁵ Veure’n un estudi recent de Karliana Sakas a la revista digital *Stichomythia*, n. 8 (2009), pàg. 64-70. Disponible al repositori *Parnaseo* de la Universitat de València.

Això és bo. —Se ha repartido el prospecto de una publicacion satírica «Singlots poétichs ó sia colecció de totas las obras qué en vers y en catalá del qué ara s'parla[»]. Se repartirá una entrega semanal: cada entrega 1 ral. Ya veyeu, vatua listu, que aixó es dat.— Suscripciones, en el establecimiento de Roura, Portalet.

Tornant a prendre els records de Roure com a referència, sabem que entre l'estrena i l'anunci i la publicació als *sínglots* només va passar ben just un mes —finals de febrer i març de 1864 (ROURE 1926, vol. II: 214). L'aposta de López Bernagosi per les obres de Soler era alta si hi sumem la data tarragonina. No només per la immediatesa, sinó també per ampliar un horitzó de difusió, a través de la premsa i les llibreres locals, que sobresortia l'estrictament barceloní. Com en el cas del drama de Vidal i Valenciano, caldria veure l'impacte de la campanya mediàtica, si se'n pot dir així, en aquest sentit.

De manera general, la recepció en la premsa tarragonina reflecteix la progressió que hem descrit en anteriors apartats: inicis en què la diglòssia és patent i en què l'esfera informal creix en volum i popularitat, posterior aparició d'obres formals en castellà però de temàtica catalana i, en darrer lloc, assumpció de gèneres formals escrits normalment en català. Al costat, els esdeveniments literaris de gran envergadura, com els Jocs Florals, també gaudiran d'espai en les columnes dels diaris, facilitant aquella normalització i generant debat.

En el primer any revisat, trobem notícia de calendaris i almanacs d'ateneus obrers barcelonins, dos estudis en procés d'elaboració d'Adolf Blanch Cortada —un sobre la dona i l'altre sobre la marina catalanes— i una reedició de la *Reseña histórica de la fervorosa devoción que á su ilustre y glorioso compatriota San Magí profesó el religioso y culto vecindario de la ciudad de Tarragona*, publicada l'any anterior. Són obres no literàries, menors o en castellà, que s'anuncien perquè les han tramès a la redacció, com és el cas dels dos primers, perquè el tema és proper als tarragonins o perquè l'autor és proper o conegut pels redactors. És el cas d'un llibre del torrenc Mañé i Flaquer i Joaquim Mola sobre el bandolerisme i la camorra italiana, de la qual es destaquen les biografies dels guerrillers catalans Borges i Tristany “que también lo fueron durante la guerra civil que afligió por siete años nuestra nación”.⁴⁶

En avançar, es fa evident l'increment d'obres i d'àmbits nous on apareix la llengua i la temàtica catalanes i on se'n parla. El *Diario de Tarragona* es fa ressò, entre altres, de la publicació d'*Un Tros de Paper* (DDT 19.04; 06.05.1865), de la publicació de poesies de Joaquim M. Bartrina (*Las rosellotas. Albas i pastoretas*, 1865), de Francesc Pelagi i Briz (*Cansons de la terra*, 1866; *Lo llibre dels poetes*, 1868), de l'aparició dels *Cuentos de mi tierra* (1865) i *El trovador de Montserrat* (1868), de Víctor Balaguer —un dels autors més noticiats—

⁴⁶ MAÑÉ I FLAQUER, Joan; MOLA I MARTÍNEZ, Joan (1864). Historia del bandolerismo y de la camorra en la Italia meridional (biografías de los guerrilleros catalanes Borges i Tristany) Barcelona: Imp. de Salvador Manero. Benet Tristany (mossèn Benet) i Josep Borges foren dos carlins al capdavant de partides faccioses. Borges va exiliar-se a Nàpols i allí intentà aixecar un moviment a favor del rei destronat, Francesc II. D'aquí la relació amb la camorra.

o l'entrega per fulletons incompleta⁴⁷ de l'obra bilingüe de Josep Pin i Soler titulada *Hogar y Patria* (1869). La gasetta que l'anunciava és tot un exemple de la subordinació de l'idioma:

Hogar y Patria. —Hoy empezamos en nuestro folletin, la publicación de un libro inédito. Libro que constará de una porción de artículos de costumbres catalanas y de otros de crítica artística, política y religiosa. El libro una vez concluido llevará el título de Hogar y Patria pues se ventilarán en él desde las cuestiones locales y de un interés exclusivo hasta las mas levantadas de política y de religión.

La primera parte está escrita en Catalán lo cual le dá un gran sabor. Son los cuentos del hogar. Las cuestiones generales están escritas en Español, se trata de la Patria.

El autor iba á publicar su libro; pero es amigo nuestro y en este concepto y aun á costa de sacrificios que hacemos gustosos en obsequio á nuestros lectores, nos ha cedido el manuscrito. Para dar una idea del libro, copiamos el índice que llevará una vez concluido. (DDT 12.05.1869)

Aquests són els casos més rellevants fins a l'inici de 1870, quan comença una davallada de notícies literàries important. L'excepció fou un article publicat a la secció "Correspondencia Particular" del dia 17 de març de 1870 (DDT) en què el corresponsal R. C. L. comentava el panorama teatral barceloní, amb Parreño al Liceu fent de Jesucrist a *La Passió*, amb sarsuela programada al Circo i, pel que feia al Romea:

El teatro catalan, que así puede llamarse el de Romea, continúa atrayendo gente por las numerosas piezas que en él se representan para contrarestar la opinion de los que creían muerta el habla catalana.

En un altre ordre de coses, a finals de la I República, topar amb l'església, en català i a través d'un sainet, encara tenia conseqüències, malgrat una aparent major llibertat política. Posem com a exemple la notícia sobre l'enjudiciament de Rafel M. Liern per l'obra *El Mesíes en Patraix* ("se està instruyendo causa criminal", DDT 08.02.1870) per fer notar que malgrat l'abundor de dades que donem el context era el que era.

No serà fins l'any 1874 que tornarem a trobar mostres rellevants de literatura en català, com ara el recull de poesies *Cansons del temps*, de Joaquim Riera i Bertran, regalades a la redacció del diari juntament amb *Los comediantes del segon pis*, peça teatral del mateix Riera, i tres obres de Frederic Soler, *Lo barret blanc*, *Un viatge a Orient* i *Visitas*. Temps després, Antoni de Bofarull començava a publicar la *Historia crítica civil y eclesiástica de Catalunya* (1876), els Jocs Florals continuaven donant notícia, així com les obres que s'hi premiaven, com els *Quadros de historia catalana. Segle XVIII*, d'Aulèstia i Pijoan (DDT 15.06.1876). També omplí força pàgines, tant per l'esdeveniment com pel pas dels protagonistes per la ciutat, camí de València, el certamen literari per la commemoració del VI centenari de la mort del rei Jaume I, l'estiu de 1876. D'altra banda, l'interès per la literatura oral popular i la recol·lecció d'antigues còpies i de contes gaudia d'un bon moment. Així, hem recollit un testimoni de Marià Aguiló

⁴⁷ Vegeu els estudis i edicions sobre l'autor de Josep Maria Domingo, especialment Pin (1992: 14). Alguns dels quadres de costums van publicar-se a *Vària* o *Vària II*; d'altres en publicacions barcelonines com *L'Almanach de la Esquella de la Torratxa*.

publicant en el *Cançoner de les obretes en nostra llengua...* unes cobles del segle XV anomenades “Cobles noves de la Cric-crac” (DDT 05.10.1876), o la traducció i adaptació a la cultura catalana d’un recull de contes d’origen francès i alemany a càrrec de Francesc Pelagi i Briz titulat *La roja* (DDT 17.10.1876).

A partir del 1877 és ben notori l’increment exponencial de certàmens poètics de tot tipus i organitzats pertot (marians,⁴⁸ humorístics, jocs florals, en honor a Cervantes i al rector de Valfogona, a València, a Montpeller, Tortosa, Lleida, Reus...) que acaben preocupant, fins i tot, el redactor del diari valencià *Las Provincias* (DDT 26.09.1878):

Hemos sospechado más de una vez que en Cataluña se ha llegado ya á abusar de los certámenes literarios, siendo muchos y frecuentes los que celebran sociedades de distintos géneros, pero en lo que no nos cabe duda es en considerar como una inconveniencia ese certamen humorístico [a Tortosa i a càrrec del jovent] que no puede tener otro objeto que el ridiculizar y desprestigiar las sérias manifestaciones de la actividad literaria en Cataluña.

Ja es parla d’activitat literària a Catalunya i del prestigi que sosté. De manera natural i sense confrontació evident s’anivellava la literatura catalana amb altres literatures i, pel que hem pogut deduir durant el procés de recollida, no hi ha cap indicatiu ni cap pronunciament directe des de la tribuna tarragonina sobre el debat de fons de la Renaixença entre el sector tradicional de Milà i Fontanals i el modern de Balaguer. Sembla que no discriminen a l’hora de noticiar entre autors d’un corrent i d’un altre, tot i que, com veurem, *La Renaixença* i els seus articles de reflexió literària se seguien amb interès, i més especialment aquells elaborats pel reusenc Antoni Aulèstia i Pijoan.

Continua agradant i servint de reclam la temàtica i els autors locals —ja en català—, i així es veu amb *Lo Caragirat* de J. Martí Folguera (1877), novel·la de costums ambientada a Tarragona durant la Guerra del Francès, les seves *Veus escampades* (1879) o la reedició per l’estampa de La Renaixença de la *Relació verdadera de la traslació del bras de la gloriosa é invicta prothomartyr Santa Thecla, deixeblla del apóstol Sant Pau, y patrona de la ciutat é iglesia Metropolitana de Tarragona, primada de las Espanyas; desde Armenia á dita ciutat*, publicada per primer cop el 1746 segons la notícia que ho anunciava (DDT 24.10.1877).⁴⁹ Per descomptat, Josep Yxart i Narcís Oller hi apareixen també, tot i que encara de manera discreta i sense

⁴⁸ Els certàmens marians de Lleida i el de la joventut catòlica de València han aportat el gruix d’escriptores femenines a la base de dades: Josepa Massanés, Dolors Monserrà, Victòria Peña, la vendrellenca Amèlia Busó i Camèlia Cociña de Llansó. Per altra banda, Amàlia Domingo Soler —que, com hem vist, va viure a Tarragona, segons la notícia recollida el 10.09.1868— va publicar nombrosos articles i poemes, així com una necrològica de Julián Romea. Àngela Grassi també publica a la mateixa capçalera un poema i té ressenyat un fragment d’una novel·la costumista titulada *El Jujo* [11.03.1866]. Per últim, Isabel de Villamartín, poeta bilingüe, apareix arran de la seva mort, el 1877.

⁴⁹ *Relació verdadera de la traslació del bras de la gloriosa verge é invicta prothomartyr Santa Thecla, deixeblla del apostol Sant Pau y Patrona de la Ciutat, é Iglesia Metropolitana de Tarragona (...) desde Armenia á dita ciutat*. Barcelona: Imprenta de La Renaixensa, 1877. 18 p.; 4t; 20 cm. Tant aquesta edició com altres dues (1867, Reus: Imprenta de la viuda y fill de Sabater; 1947, Tarragona: Agrupació de Bibliòfils amb un estudi crític de Josep Sánchez Real) es poden localitzar al llegat Carles Babot i Boixeda [Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona]. A banda, segons l’inventari del llegat de Manuel de Montoliu dipositat a la Biblioteca Pública de Tarragona [Papers varis, doc. 16, p. 66], se’n conserva un d’anterior, publicat a Barcelona per Joseph Llopis el 1698.

transcendència: el 1879 s'anuncia *Croquis al natural*, però Yxart només és notícia pel premi extraordinari dels Jocs Florals, juntament amb Martí Folguera i el mateix Oller; amb tot el gasetiller no diu ni els títols de les obres —*Lo teatre català*— ni en fa una valoració crítica). Un altre reusenc també prou conegut dels lectors, Joaquim M. Bartrina, torna a aparèixer temptejant la ciència-ficció, poc abans de morir, l'any 1879.⁵⁰

Els darrers anys de buidatge recullen l'aparició de noves publicacions periòdiques (*Lo Campanar de Reus*, *Revista de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera*), però el que ara ens interessa de destacar és la projecció internacional de la literatura catalana que comença a transcendir. La mostra més destacable és la notícia sobre *L'Atlàntida* de Verdaguer (1877) —poeta que també havia aparegut puntualment arran del certamen organitzat en honor del papa Pius IX l'any 1877—, i la traducció al francès per Albert Savine, si mossèn Cinto l'autoritzava, deia la notícia (DDT 26.11.1879).

La llengua esdevé, també, objecte d'estudi. En aquest àmbit, hem recollit notícies sobre el diccionari de Pere Labèrnia, que arribava a la fi amb les darreres entregues el 1866, i s'anunciava de la següent manera (DDT 25.12.1866):

Declaramos una vez más é ingenuamente, que, consideramos dicha obra de imprescindible necesidad á todas las clases sociales de nuestro Principado; así que, recomendamos su adquisición á quien no la tuviere.

William Bonaparte Wyse, poeta amic de Mistral, Balaguer i Soler, entre altres, venia a Tarragona per estudiar-ne la llengua l'any 1865 (“dicho señor se dedica al estudio de la literatura provenzal y de todas las lenguas neolatinas”; “tendrá sin duda por objeto un fin científico y artistico”) i el mossèn Josep Maria Barberà Canturri⁵¹ publicava en català els psalms de David el 1867, motiu que va servir al qui en féu la ressenya per fer una apologia de la llengua i la seva validesa més que demostrada per a la poesia. En aquest sentit, l'any 1868 va tenir lloc una polèmica entre Pere A. Torres Jordi, director del *Diari* i un tal *Sancho*, corresponsal a Barcelona de *El Joven Vallense* arran del famós discurs d'obertura dels Jocs Florals d'aquell any a càrrec del governador civil de Barcelona sobre la pertinència d'incloure-hi el castellà.

Però no tot l'interès sorgia de les elits culturals. A principis de 1879, el gremi de fusters de Barcelona treia pit de la seva lleialtat lingüística:

⁵⁰ DDT: 20.01.1879: "En breve se publicará una novela, original de don Joaquín Maria Bartrina, titulada *M. Arban*, ilustrada por Pellicer y perteneciente al género que tan popular ha hecho Julio Verne". Seguint la veta de l'escriptor, recordem que el 23 d'agost del mateix any, al teatre del Tívoli, Narcís Capmany i Joan Molas estrenaven *De la Terra al Sol*, un viatge fantàstic, inverosímil, *bufo*, ballable i de gran espectacle escrit *baix la idea de Julio Verne* i amb música de Nicolau Manent. La nota prèvia dels autors a la segona edició de 1880 deixa bona part de l'èxit a les mans de l'escenògraf Soler i Rovirosa, que va pintar uns decorats i va dissenyar uns vestits que van sorprendre al públic. La complexitat de l'obra es tradueix en els tres escenaris requerits: La Terra, el Sol i la Lluna.

⁵¹ Josep Maria Barberà Canturri, eclesiàstic i literat reusenc (1833-1900). Utilitzà el pseudònim Lo rabí Abraham Zacuth. Fou professor d'humanitats al seminari de psicologia de l'Institut de Tarragona. La seva obra conté sermons, treballs d'història i psicologia, traducció de clàssics i de la Bíblia així com poesia en llatí, castellà i català. L'any 1868 publicà l'extens poema humorístic *Lo prodigi del segle*, que el redactor (DDT 15.02.1868, signa N.) comparava amb *La gatomàquia* de Lope i amb el mateix rector de Valfogona.

Dice lo gay saber que el gremio de carpinteros de Barcelona, que desde el año 1392 hasta 1834 usó la lengua catalana en todos sus actos, á propuesta de su archivero ha acordado restablecerla en los mismos. (DDT 06.02.1879)

Tornant a la literatura, uns pocs anys abans, es recollia l'article que Antoni Aulèstia havia publicat a *La Renaixença* sobre la literatura catalana del 1875, en la qual "se vé el número considerable de obras escritas en nuestro idioma materno y las muchas en castellano sobre asuntos de Cataluña que vieron la luz en el mismo período" (DDT 21.07.1876). També d'Aulèstia i a finals del període acotat (DDT 25.01.1880) s'analitzaria l'article "Lo moviment literari catalá en 1879".⁵²

Anys enrere, el 1865, la capçalera tarragonina s'havia fet ressò de la memòria que José Leopoldo Feu va llegir a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, *Datos y apuntes para la historia de la moderna literatura catalana*, valorada per "los especiales conocimientos que se revelan en este ameno y concienzudo trabajo, y el propósito de su autor de definir el carácter distintivo de la escuela catalana".

En la mateixa línia, les visites a la ciutat de Víctor Balaguer, Marian Aguiló, Manuel Milà i Fontanals, Joaquim Rubió i Ors —"uno de los primeros iniciadores del actual movimiento literario de Cataluña" (DDT 22.11.1877)—, Teodor Llorente, Josep Maria Quadrado o el pintor Modest Urgell són celebrades i recollides de manera breu però significativa. De pas entre Barcelona i València, com hem dit, o de visita als monuments de la ciutat i als monestirs de Poblet i Santes Creus, aprofitaven l'estada per retrobar amics i coneguts, fer-hi contactes (o campanya electoral) i, en el cas d'Eduard Vidal i Valenciano o Frederic Soler, per fer-hi representacions amb elencs gestionats per ells mateixos.

En resum, la suculent mostra oferta ens ha de fer pensar que el lector tarragoní podia disposar de suficient informació sobre la bullida literària i cultural del moment. Tanmateix, no es va recollir de manera crítica el debat literari i lingüístic entre sectors de la Renaixença, ni cap altre d'específic en l'àmbit de la dramaturgia. A pesar de tenir a la ciutat possibles opinions, tal com mostren els articles d'Artur Masriera a *La Vanguardia*, i que no s'ignoraven els estudis dels redactors de *La Renaixença* ni les polèmiques que sorgien de les trobades literàries i científiques, la tribuna tarragonina no tenia veu.

⁵² L'article original es va publicar a *La Renaixença* amb el títol "Lo moviment literari catalá en 1875" (en data 14.07.1876. Any VI. Núm. 11-12. P. 398-402). El que tracta l'any 1879 fou publicat a la mateixa revista temps després (15.01.1880. Any X. Núm. 1. P. 17-27).

CAPÍTOL SEGON. L'ESPÀI ESCÈNIC

Introducció

Historiar l'espai escènic de la ciutat de Tarragona és l'objectiu del capítol que ara encetem. Per fer-ho, ens hem basat en la informació que hem recollit en la base de dades en què se sustenta el present treball, en primer lloc, i en la documentació conservada sobre els recintes, en segon. En la mesura que ens sigui possible, farem la descripció física de cada espai i en detallarem el funcionament pràctic per al període que ens ocupa.

D'entrada, treballarem els locals privats on hem documentat funcions dramàtiques (Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera i Campos de Recreo) i deixarem per a l'últim el gran teatre públic tarragoní, el Teatre Principal, ordre que també seguirem en el capítol dedicat als intèrprets. Tampoc hem volgut mantenir del tot al marge les mostres d'espectacles registrats en altres locals privats, com ara les diverses societats recreatives i cafès. La raó per fer-ho no és altra que voler deixar constància dels espais que els albergaren i que, tot i no haver donat registres en tots els casos per a l'art dramàtic durant el tall 1864-1880, podrien haver-ho fet abans o després, esdevenint, doncs, llocs d'interès per als estudis culturals de la ciutat, abastin l'època que abastin. Cal que advertim, tanmateix i sent sincers, que aquestes manifestacions tenen una incidència menor pel que fa a quantitat comparant-los amb els locals teatrals 'canònics'.

Si en el capítol que dedicarem als intèrprets veurem com un acostament excessivament textualista dels estudis literaris al fet teatral els ha deixat oblidats, podríem pensar el mateix dels espais teatrals, àmbit que havia estat treballat des de l'arquitectura o la història de l'art, en essència. Per sort, fa temps que la recerca sobre literatura dramàtica —no només del Dinou— relaciona les reformes urbanes i legislatives seculars amb la ubicació dels locals d'espectacles i, de manera igual, planteja la relació entre l'edifici teatral, el tipus de públic assistent i el repertori que s'hi programa.

En aquest sentit, és útil per fer un tast sobre l'estat de la qüestió una comunicació d'Antoni Ramon (2014), la qual recorre l'obra d'Isidre Bravo (1986) i les històries del teatre català per analitzar com se n'ha estudiat l'espai abans d'entrar a considerar El Paral·lel barceloní. Deixant de banda per inèdita la ingent tasca encara no reconeguda de Josep Artís i Balaguer —el fons del qual és un veritable tresor d'informació per a l'àmbit barceloní sobretot—, i les crítiques de Josep Yxart, —per limitades temporalment—, s'acosta a Curet (1967) i, especialment, a Fàbregas (1978), ja que va ser qui més interrelacionà urbanisme, arquitectura i teatre, tres eixos que Ramon considera paradigmàtics a l'hora de fer recerca entre fet teatral i espai urbà.⁵³

⁵³ De referència és la seva obra *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic* (1997). A més, dirigida per ell mateix, la tesi de Raffaella Perrone *Espacio teatral y escenario urbano. Barcelona entre 1840 y 1923* (defensada a la UPC el maig del 2011) n'és un exponent clar i aplicat del qual ens servirem aquí. Disponible a Tesis Doctorals en Xarxa: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/132096>> [Consulta: juliol de 2015].

Manquen altres obres en aquesta comunicació —i ja se n'excusa Ramon (2014: 6)—, com la tesi de Suero (1987), amb apartats dedicats a la gestió dels locals i a la legislació que els emparava, o les darreres històries del teatre català, com la de Sala Valldaura (2006) i, especialment la de Massip (2007), on l'espai és un element intrínsec de l'anàlisi en cada un dels períodes tractats. De la mateixa manera, caldria obrir el focus cap als estudis que abasten una etapa històrica o un gènere concret de producció. Pensem en el teatre català anterior a la revolució institucionalitzadora que suposà la Il·lustració, tractat en l'estudi sobre la Casa de les Comèdies d'Alacant de Jaume Lloret per al barroc (ROSSICH: 2001); en la labor de l'Observatori de Teatres en Risc (amb treballs detalladíssims dedicats a teatres com el Principal de Barcelona, del mateix Antoni Ramon i altres) o en el teatre d'arrel popular. Havent deixat poques o nul·les traces textuais, han hagut d'estudiar-se partint d'altres aspectes espectaculars entre els quals compta, en bona mesura, la mateixa ubicació.

Un front de més fàcil accés al teatre vuitcentista que s'obre ara amb la digitalització és la premsa. Són útils els articles sobre edificis i locals dramàtics que s'hi recullen, perquè poden ajudar a formar-nos una idea de com interactuaven els usuaris contemporanis tant amb aquells locals com amb l'entorn. De manera semblant, la premsa pot oferir informació sobre com s'aplicava la legislació referida a locals de diversions públiques i com era la seva recepció efectiva entre els espectadors (partint, per exemple, de notícies sobre compliment/incompliment de normes o bé prenent l'opinió dels crítics). La sèrie sobre l'Odeon de Josep Roca i Roca a *L'Esquella de la Torratxa* del 1887 o el de Joan Torrent sobre els teatres barcelonins desapareguts (revista *Destino* n. 1.220, 24.12.1960), ho il·lustren.

També hi ha casos il·lustradors excepcionals, com un que hem localitzat, anterior al 1864. Es tracta de l'estudi —no pas record o crònica del passat, com poden ser els exemples llistats— dels crítics Manel Rimont i Antoni Fargas, publicat a la revista d'espectacles inclosa a l'*Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1858* (p. 43). En tractar-se del primer any de publicació, els autors van descriure detalladament els locals la revisió dels quals es proposaven de fer. El cas del Principal barceloní, per exemple, és digne de menció per l'abundor dels detalls i la perspectiva històrica. L'exemplar es pot consultar al web de l'Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA), gràcies a la cessió que en féu la Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

Segui com sigui, totes aquestes obres esmentades tenen en comú la particularitat de circumscriure's, a grans trets, als locals grans de les capitals, tant Barcelona com altres d'europes. Si sortim, doncs, d'aquest clos, ens trobem amb un panorama força desolador per a l'època del Vuit-cents. Per tant i mentre no apareguin nous estudis, caldrà assumir com a marc general de l'espai escènic del XIX el que ja s'hi exposa i transportar-ho als espais tarragonins, exemples que ara ens serviran per a la concreció.

No volem acabar aquesta introducció sense fer esment de treballs que toquen de prop la present recerca, perquè estudien locals teatrals actius durant el XIX d'altres ciutats del Camp de Tarragona. Es tracta dels estudis sobre el Teatre de les Comèdies de Reus, en funcionament entre el 1761 i el 1892 (TARRAGÓ 1993), i el teatre de Valls, inaugurat el 1851 i estudiat tangencialment com a una font d'ingressos més en historiar-se'n l'hospital (COMELLES et al.: 1991). Trobem a faltar, encara, estudis que tractin el territori de les Terres de l'Ebre, especialment del Teatre Principal de Tortosa, seu de la primera estrena en català de *Terra baixa*, o del Liceo de la mateixa ciutat, un local amb més nom que envergadura inaugurat el 1840 segons va recollir Francesc Mestre i Noé en un dels seus articles al periòdic *La Zuda*, aplegats pel seu nét després a les *Contalles crepusculars tortosines* (1984: 21).

L'espai escènic al segle XIX

Seguint la dinàmica del segle anterior, cada gènere o cada pràctica escènica tenia uns espais que en determinaven la configuració. Així, el teatre d'arrel popular i tradicional com els balls parlats seguien disposant de l'espai públic (places, carrers, cadafals, teatres efímers), així com d'escenografia i decoracions sumàries. A Tarragona tenien lloc a la plaça de la Font i pels estrets carrers de la Part Alta al voltant de la catedral en les diades de Corpus, Santa Tecla i Sant Magí. Per al copatró, a més, hem registrat la tradició, ja perduda, d'erigir capelles i coves com la que habità el sant ermità pels carrers de la ciutat (DDT 06.08.1869; 18.08.1874).

Ocupaven també l'espai públic les companyies d'actors itinerants, el repertori de les quals se sustentava en els gèneres informals i còmics, com els sainets i altres peces breus. Per exemple, hem recollit notícia d'uns cecs que a la plaça de la Font interpretaven peces en català d'un repertori que el gasetiller no considerava que fossin de "lo mas edificante" (vegeu l'apartat 3 sobre altres espais).

Cal dir, tanmateix, que a excepció de les cercaviles, els castells i els espectacles d'arrel tradicional itinerants, moltes mostres d'aquesta faràndula variada que era el delit de la canalla van tendir a cloure's en locals amb majors condicions on poguessin cobrar una entrada fixa. En el cas de Tarragona, els jardins dels Campos de Recreo serien un dels llocs més transitats per mags, prestidigitadors, titellaires i companyies eqüestres, per exemple; l'Esplanada (Rambla Nova) seria espai per als envelats dels circs (setembre de 1872, maig de 1880), o també els cafès i les societats que, com veurem, van programar en algun moment teatre.

Les autoritats, en aquest sentit, procuraven mantenir l'ordre ciutadà. Tenir els espectacles closos en recintes era la millor de les opcions davant la incontrolable disbauxa als carrers (ET 06.02.1870):

Ayer se levantó un tablado en la Plaza del Rey ó sea de la Cárcel, y algunos creyeron que se destinaba á la música para dar una serenata al general Pierrad; pero como luego en el tablado aparecieron ciertos rótulos ó inscripciones extravagantes y disparatadas se atribuyó á proyectos carnavalescos que de algun tiempo acá bullen en el cerebro de cierto individuo que ha publicado algunas hojas dándolos á conocer en parte. Enterada del hecho la autoridad local y de que se trataba de parodiar determinadas instituciones y asambleas, cosa que el público habria visto con el mayor disgusto, pudiendo dar lugar á algun suceso grave, mandó deshacer y retirar el tablado, tomando otras resoluciones y remitiéndonos á hora bastante avanzada de la noche el bando que insertamos en otro lugar, retirando para darle cabida varios sueltos que teníamos preparados y compuestos para este número.

El ban a què fa referència, emès per Rafel Cañellas i Gallisà, l'alcalde, és un recordatori del reglament general de "policía de buen orden" que prohibia disfressar-se d'algun càrrec eclesiàstic, d'alt funcionari, militar o milicià, així com altres disfresses que poguessin destorbar i embrutar el públic, com ara de moliner (amb farina per sobre). Per seguretat, tampoc podien dur armes o, llevat dels tres dies reglamentaris de Carnestoltes, les màscares pel carrer. No volem deixar d'esmentar la llarga descripció sobre l'entrada del rei Carnestoltes a la ciutat el 1864 (DDT 09.02.1864). S'hi detalla la comitiva, les autoritats, els penons... El rei anava a sobre d'una carrossa estirada per bous repartint caramels i confits, que es barrejava amb algun ou ple de farina d'algun jovenet amb mala bava.

També seguien vives altres mostres d'espectacles basats en la música —un home que amb les mans imitava una flauta (ET 04.10.1870), un *copòlego* concertista amb copes plenes d'aigua (DDT 21.01.1876), un *panderetòleg* (14.01.1872)—; la dansa i l'acrobàcia, com la velocipedista italiana Madame Filomena (DDT 30.12.1876) o l'exhibició de feres salvatges —si estaven domesticades eren anomenades animals savis—, que a vegades causaven algun ensurt (ET 15.01.1870):

El oso que un estrangero pasea por estas calles haciéndole lucir sus habilidades que, á lo que se dice, son muy pocas, hubo de enfadarse ayer tarde, en ocasion que le rodeaban muchas personas en la plaza del muelle, y lanzando un tremendo resoplido al mismo tiempo que dando un no anunciado salto, hizo rodar por el suelo á un buen número de chicos entre sendas carcajadas de los demás curiosos que no dejaron de llevar un regular susto.

Els teatres de la ciutat també van recollir la curiositat per allò exòtic, com els acròbates de la tribu War del Sàhara, o les novetats tecnològiques que el segle brindava i que *acreditados profesores* exhibien davant d'un públic bocabadat. El més destacable de tots fou, sens dubte, l'arribada a la ciutat del fonògraf (DDT 01.05.1879):

Hoy tendrá lugar en nuestro teatro Principal la primera sesion misteriosa de fonografía, dada por el caballero Bargeon de Viverols, que tanto éxito ha tenido en las principales capitales de Europa. Atendido el nuevo espectáculo y el buen nombre de que goza tan eminente profesor de ciencias ocultas, no dudamos que el público acudirá esta noche al coliseo.

Van sol·licitar que repetís els experiments i, des d'un dels col·legis, van demanar que fes una conferència per parlar-ne (DDT 04.05.1879).

Encara en l'esfera de la informalitat, trobem les representacions privades. Els teatres de sala i alcova i els teatres particulars (família, amics, gremis, entitats i associacions) bastien per a un públic restringit algun racó de la casa, del magatzem o del local propi o llogat amb teatrins per fer-hi ombres xineses, putxinell·lis... i petits escenaris improvisats amb una tarima, llençols i el mobiliari de les cases mateixes per representar també peces breus còmiques (FÀBREGAS 1978: 91; MASSIP 2007: 308). Basti, per a Tarragona, la següent gaseta, mostra de l'interès per tals diversions (DDT 24.12.1867):

Entretenimiento para los niños y los viejos. —En las noches de invierno se puede tener, sin mas gasto que una luz un poco fuerte, perfectamente entretenidos toda una noche á los pequeñitos. Para ello basta colocar un lienzo blanco, que puede ser una sábana, sobre la puerta de un gabinete ó alcoba, de manera que quede bien estirado, y cerrando toda comunicación entre una habitación y otra. La luz arriba indicada se hallará en una de las piezas, y en la otra los espectadores: la luz estará á poca altura del suelo, y situada demodo que los actores puedan saltar sobre ella. En tal disposición, aparece la persona que quiera entretener á los niños, interpuesta entre el lienzo y la luz y claro es que la sombra del cuerpo se proyectará sobre aquel, en el que aparecerán en todas las actitudes que tome el actor.

Si este, previamente, ha verificado algunos ensayos para figurar un diablo, un animal cualquiera ó una figura extravagante, á la que le crecen las narices, las orejas, la boca, ó se le abulta el pecho ó la cabeza, ó aparece de pronto con un rabo muy largo, los niños reirán á las mil maravillas, y; si dan saltos por encima de la luz, dejando de pronto á esta interpuesta entre su cuerpo y el lienzo, se figurará con notable propiedad que lo que aparecía sobre el lienzo se escapa por el techo, y la sorpresa será grande para el público infantil.

No volem deixar d'esmentar Narcís Oller i el seu *Teatre d'aficionats* (1929), un intent de refinar el repertori d'aquests amateurs voluntariosos, segons explicava l'autor al pròleg.

Per al cas de Tarragona, hem recuperat algunes mostres de reunions particulars de la classe benestant i alta, encotillades i ben poc donades a l'espectacle i la transgressió. Cronològicament, la primera que hem trobat és la que setmanalment organitzava a casa seva el comandant de Marina (ET 23.03.1870). Es tracta, en concret, del ball de disfresses que tingué lloc a finals de març de 1870:

Entre las muchas señoritas que acudieron al baile recordamos á las de Álvarez, disfrazadas preciosamente de Locura, señoritas de Guansé, época de Felipe IV y aldeana siciliana; señoritas de Hierro, Luis XIV y Carlos IV; señoritas Hebrard, sala y payesa; señorita de Angosto, aldeana cracoviana; señorita Melgarejo, valenciana; señorita de Bonrostro, aldeana alicantina; señorita de Aguilar, de duquesa de Borbon; señorita de S. Cerain, de hechicera del turkestan; señoritas de Gomis, gitana y capricho; señorita de González, aldeana calabresa; señorita de Müller, aldeana napolitana; señorita de Dalzira, id. de capricho; señora de Rosado, dama de la corte de Carlos IV; señoritas...

En un dels entreactes del ball, l'*aldeana cracoviana* es convertí en musa del *bel canto* tot executant una ària, un tango *habanero* i una barcarola al costat del Sr. Márquez. Un any després, va ser el torn de les senyoretes Calvet, que en una *reunión de confianza* (altres són denominades *soirées de etiqueta* o *reunion de araña*) van fer portar músics del regiment de San Fernando per cantar algunes àries entre ball i ball als salons del seu domicili, on concorregué “lo mejor de nuestra escojida sociedad,” (ET 17.05.1871). Seguí la disbauxa. Una tercera mostra d'entreteniment particular tingué lloc el març del 1878, a casa de la vídua Canals (DDT 05.03.1878).

Si sumem a aquestes úniques mostres l'anunci de la venda d'un teatrí casolà (DDT 02.02.1872), podríem arribar a pensar que el panorama dels teatres de sala i alcova, via que havia emparat el teatre en català, va deixar de tenir cert interès per als

TEATRO CASERO.

Se venden talones, bambolinas, telon de boca y hasta el tablado si se quiere de un teatrillo casero, que puede colocarse en una sala de reducidas dimensiones.

En la imprenta de este DIARIO darán razon.

tarragonins, que ja disposaven del Principal, l'Ateneo, els cafès o els Campos. Per contra, una vila com Falset mantenia amb vigor aquesta pràctica (DDT 18.11.1877):

El domingo último se estrenó en Falset un bonito teatro que don Buenaventura Alentorn ha hecho construir en su propia casa. La compañía dramática que actuó en él, mereció los mas entusiastas aplausos de la numerosa concurrencia.

Cal aclarir, però, que les mostres recollides són parcials i poc significatives, perquè pertanyen només a una classe social que, precisament, fou refractària a la cultura feta en català, fos del tipus que fos, sobretot tenint en compte que bona part eren militars o càrrecs estatals passavolants. L'excepció fou un efímer Saló dels Ratolins, anunciat així a la premsa i situat al carrer Escales de l'Arbós, on un grup de joves (entre 25 i 30) feien reunions particulars amb les famílies (ET 04.02.1870). Amb un nom així no creiem que pertanyessin a la classe alta. En aquest sentit, només servirà per il·lustrar des de Tarragona la presència del català en el teatre popular els casos de l'ATCO —màxim exponent—, els Campos, i alguna societat particular més. I és que a mesura que les lleis permeteren un major moviment associatiu, anaren en augment les entitats, es llogaren salons i teatres amb major capacitat que pogueren fer competència als grans teatres municipals i programar en català.

Anant un pas més enllà, els parcs i jardins que promoguts amb l'obertura i expansió de les ciutats foren també objecte dels interessos d'alguns particulars, que veieren en aquests llocs d'esbarjo i natura una oportunitat per bastir-hi teatres a l'aire lliure i altres espectacles com el cant coral o les curses de cavalls amb gran capacitat per al públic. Serà el cas dels Campos de Recreo tarragonins.

Per una altra banda, la pràctica oficial i regulada per la institució (l'Estat i la Junta de Teatres) s'ubicava en els teatres de titularitat pública o intervinguts en part per organismes públics. Les companyies professionals hi representaven repertori aprovat per censura i, per descomptat, en castellà en la pràctica totalitat. El català quedava en suspensió: aterrava si la companyia disposava d'actors catalans o que estiguessin disposats a representar les peces que autors com Robrenyo o Plana havien popularitzat durant el primer terç de segle. Tornant als locals, Tarragona disposava del Teatre Principal, d'història paral·lela a la del teatre de la Santa Creu de Barcelona. Tots dos depenien estretament d'un hospital benèfic consorciat amb el municipi. Disposarien de l'exclusiva (monopoli) dels espectacles de la ciutat, gràcies al privilegi concedit per Felip II al segle XVI, gràcia que fou vigent fins al 1833. A partir de llavors, la competència i la privatització de l'espectacle s'establí com a nou model i s'inicià el que Perrone (2011) qualifica com a configuració d'un *mapa teatral*.

Així, doncs, la dinàmica econòmica burgesa, capitalista i basada en el consum, comportaria l'especialització del repertori segons la demanda del públic dels diversos locals, fossin públics o privats, de tal manera que la programació buscava la major assistència i, al capdavall, el màxim rendiment econòmic.

Les fonts

En tot el volum de premsa examinat, les mostres d'articles de fons analitzant temes literaris o culturals són ben minses.⁵⁴ L'interès en l'arquitectura teatral no ha tingut cabuda més enllà de breus gasetilles, que donen un frugal testimoni de petites reformes als locals, canvis de seu, incidències o la construcció d'elements per a l'escena. Com a posada en valor del material, però, s'ha de dir que conté una quantitat important de noms de societats, cafès o salons amb activitat artística. Com hem dit adés, per bé que menors, serveixen per farcir el panorama.

Per tot això, ens ha calgut completar la descripció amb altres fonts, especialment amb els estudis sobre història local que, al seu temps, ens han conduït a la poca documentació original que s'ha conservat als arxius públics i privats sobre els diversos establiments. Volem fer especial

⁵⁴ No disposava la ciutat d'una capçalera especialitzada en aquests àmbits. Tocant al període estudiat, només trobarem la Revista de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera com a publicació que, tanmateix, tampoc es pot considerar especialitzada en matèria dramàtica.

esment al fons particular de Josep-Pau Virgili Sanromà, l'impressor i bibliòfil tarragoní que va recollir meticulosament tota la informació de què va ser capaç sobre la vida de la ciutat. Sens dubte, les seves "Notes per a un diccionari tarragoní" són un dels fons imprescindibles per a la recerca local, tal com demostra que, en la darrera història de la ciutat (Pagès editors, 2011) s'hi fa referència en diversos llocs, com ara en parlar dels Campos de Recreo (2011: 241).

Pel que fa a la recerca sobre l'urbanisme i els plans de transformació i reforma ciutadanes, engengats per urgent necessitat després de la catàstrofe de la Guerra del Francès i seguits dels processos polítics de desamortització, comptem ara amb la recerca bellament publicada d'Elena de Ortueta (2006), que analitza amb rigor els diversos plans d'eixample dels arquitectes municipals a partir de la documentació que es conserva. A diferència de Barcelona, les alienacions de Mendizábal i Madoz no van repercutir directament en el mapa teatral de la ciutat. Com veurem al llarg del capítol, cap edifici exclaustrat va dedicar-se al cultiu de l'art dramàtic. En tot cas, remetem a l'obra d'Ortueta per a les dades de tipus més tècnic i per entendre l'expansió urbana del segle, malgrat que l'autora passi molt per sobre dels locals que aquí analitzarem.

De tots i de llarg, l'edifici teatral que ha rebut més atenció per part dels estudis tècnics o d'història cultural encara avui segueix en funcionament. No es tracta del teatre més gran i antic de la ciutat, sinó un local de titularitat privada nascut de l'associacionisme que, gràcies a l'esforç del consistori, es convertí en públic el 1990. Es tracta del teatre Metropol, inaugurat el 9 de gener de 1910. Tot i pertànyer al xx, les arrels es troben al 1888, any en què el Patronat de l'Obrer s'instal·là a la ciutat (Rambla Nova, n. 46) per oferir formació nocturna als fills dels treballadors, sota l'empara de l'Arquebisbat.

Al cap d'un any només, van començar les funcions dramàtiques i les sessions de cinema mut a la planta baixa. Vista la necessitat d'una sala amb bones condicions per fer-hi actes d'aquest tipus, s'encarregaren diverses reformes i ampliacions als arquitectes municipals Ramon Salas i Josep M. Pujol, que tractaren d'anar acoblant els locals i parcel·les adjacents al número 46. La reforma més notable de totes, sens dubte, va córrer a càrrec de l'arquitecte Josep M. Jujol i Gibert, deixeble d'Antoni Gaudí, a partir de 1905. El resultat fou una de les joies modernistes de què disposa la ciutat. A banda de la decoració típica i de l'ús de noves tècniques i materials constructius, sempre atents a l'arquitectura tradicional, la sala d'espectacles duplicaria la superfície prescindint de la planta en forma de ferradura —a diferència dels locals coetanis— per aprofitar al màxim la zona d'espectadors i millorar-ne la visibilitat tot jugant amb la disposició de les llotges. Igualment, adaptaria les sortides de l'escenari d'acord amb la normativa de teatres, segons la qual calia mantenir estricta separació entre actors i públic. Pel que fa a l'escenografia, cal destacar els dissenys de la boca de l'escenari i el teló de vellut de seda

dels escenògrafs i pintors Miquel Moragas i Salvador Alarma, associats al patronat des de 1889 (DE ORTUETA et al. 2010).

Seguint en el món de l'associacionisme, descriurem l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, per al qual disposem d'una tesi doctoral defensada el 1987 a Tarragona per Adelina Manuel Nogueras sobre la faceta educativa de l'entitat, i que ens ha facilitat molt la recerca. Efectivament, l'atenció de Manuel va recaure en la vessant formativa i, des d'aquesta posició, és com interpreta la funció que el teatre i les societats recreatives havien de desenvolupar: "Un palco escénico, apenas con condiciones para hablar sobre su tablado, servía para **educar** el gusto literario de los socios, aplaudidos por todos los tarraconenses" (1987: 122). La tesi també té com a virtut l'al·lusió a altres espais de la ciutat on es feia teatre, tot i que de manera secundària, com els cafès vuitcentistes o els Campos de Recreo.

Aquests jardins, al seu torn i per contra, no han rebut gairebé altra atenció en els darrers anys que la de Manuel i la d'algun article en premsa de l'historiador Jordi Rovira Soriano, sempre alerta a tot allò que tocava a la seva ciutat. En últim lloc, el Teatre Principal disposa dels estudis de Josep Adserà i Martorell (1994 i 2000), antic director de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla, o un estudi anterior sobre els hospitals de Tarragona a càrrec de José Sánchez Real i José M. Miquel (1959). Són d'especial interès perquè se sustenten en la documentació conservada del Principal, propietat de l'entitat hospitalària.

Arribats a aquest punt, volem deixar constància d'un escull amb què hem topat durant la confecció d'aquest treball relacionat precisament amb aquesta documentació. Es tracta del procés, més que encomiable, de digitalització del fons documental de l'Arxiu de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla (AHSPST) a càrrec de l'Arxiu Històric de l'Arquebisbat de Tarragona (AHAT). El retard causat ha estat compensat posteriorment per la facilitat per accedir públicament a uns documents que, fins llavors, no tothom podia consultar.⁵⁵

Un darrer advertiment que volem fer abans d'entrar en matèria és, ahora, un plany. Ha estat força difícil trobar informació per bastir aquest apartat. Molta ha desaparegut dels arxius i no s'ha conservat per motius, sobretot, de força major, com foren la Guerra del Francès o la Guerra Civil. D'altra es conserva en mans de particulars, cosa que n'impedeix la consulta pública. En aquest sentit, lamentem moltíssim l'inesperat i massa matiner traspàs de l'historiador i president de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense, en Jordi Rovira Soriano. Atresorava Rovira el fons més important de materials relacionats amb el Teatre

⁵⁵ Vam posar-nos en contacte amb l'AHSPST l'abril de 2010 per sol·licitar la consulta al fons, accés que ens fou denegat atès l'estat dels documents, no classificats i en mal estat. Van comunicar-nos que properament se n'iniciaria la digitalització i, per tant, que no era possible fer-hi consultes. Efectivament, poc després es va fer públic el conveni signat entre la Xarxa Sanitària Santa Tecla i l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT) relatiu al dipòsit, custòdia i conservació del fons històric de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla a l'AHAT. El final del procés va tenir lloc el maig del 2014 quan es va fer pública presentació de la web que permetia, finalment, l'accés a la documentació.

Principal —tal com ens va comunicar M. Elena Virgili, responsable de l’Hemeroteca Municipal— tant per la seva devoció per tot allò que estigués relacionat amb la història de la ciutat, com pel fet que el seu pare havia estat treballant al Principal recollint-ne tot de testimonis. Alguns foren protagonistes de la secció “Amb T de Tarragona” que l’autor tenia a *La Vanguardia*. Per l’interès, per evitar-ne la pèrdua i tenint en compte l’escassetat de fonts, seria desitjable que els hereus en garantissin una bona conservació així com l’accés a qualsevol investigador que pogués difondre’l i donar-li el valor que té.

1. L'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera

L'entitat que enceta les anàlisis és, de bon tros i amb el permís del Principal, la qui més ha rebut l'atenció dels estudis del segle XIX tarragoní. Destaca, com hem dit, per sobre de totes les aportacions la tesi doctoral d'Adelina Manuel, adscrita a l'antiga facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació de la Universitat Rovira i Virgili, i defensada un llunyà 1987 sota el títol d'*El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Su dimensión pedagógica*. El 1989, ella mateixa i Salvador-J. Rovira en publicarien algunes dades esparses a la revista local *Niu d'Art*.⁵⁶

La recerca de Manuel historia vastament l'entitat partint la documentació que va preservar-se'n. D'aquesta, la que ens resulta d'interès pel període que acotem és, a banda de la premsa —que també consulta—, la inclosa en les carpetes de documentació del municipi amb l'epígraf *Diversiones Públicas* (compreses entre els anys 1862-1931) disponibles a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona (AHCT), les actes de les sessions consistorials, el mateix reglament de l'entitat, així com les fonts historiogràfiques locals (ALEGRET 1924 o MAGRIÑÀ 1901, entre altres), ja tractades per nosaltres en el primer capítol. Aquestes últimes són utilitzades igualment en la primera part de la tesi de Manuel, on se situa el lector en el context del naixement les societats obreres a partir del Bienni Progressista, a meitat del segle XIX.

Sobre aquest fenomen, Salvador-J. Rovira (2011: 238) apunta que fou decisiva per a la fundació de les nombroses societats tarragonines vuitcentistes, Ateneo inclòs, la Reial Ordre de 19 de juny de 1861, que donava via lliure a la creació de societats. Les classes obreres van poder organitzar les entitats de socors mutus, precedents de les asseguradores i les caixes d'estalvi obreres que vetllarien per la protecció i cobertura social dels treballadors. També van florir nombrosos casinos, locals de reunió, i els ateneus, institucions que tenien com a objectius instruir-ne els membres, apropar-los a la cultura i esdevenir espai de trobada i d'esbarjo. Altres autors que han tractat la qüestió, com Pere Anguera (2005) o Pere Solà (1978, 1997), descriuen el fenomen partint dels anys 50, i l'il·lustren amb iniciatives com el veí Centre de Lectura de Reus, fundat el 1859 per menestrals republicans.

Adelina Manuel, partint de la resta de documentació referida, concreta més en la segona part de l'estudi, on es descriu la fundació de l'entitat i el seu funcionament al llarg dels anys. Anant més enllà de l'Ateneo, Manuel arriba a escodrinyar altres entitats vuitcentistes de la ciutat, com el mateix Teatre Principal, els Campos de Recreo, La Ilustración Obrera o els cafès, tot i que de manera desigual i amb menor aprofundiment. En aquests últims, s'entreveu la

⁵⁶ MANUEL, Adelina. "Breu notícia de l'Ateneu Tarraconense de la Clase Obrera (1863-1936)" a *Niu d'Art*, n. 15 (agost, 1989), p. 19. ROVIRA Gómez, S. "La fundació de l'«Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera» (1863)"; "Ideologia i Objectius de l'«Ateneo...» i "Organització de l'Ateneo..." a *Niu d'Art*, n. 17 (octubre, 1989), p. 24; n. 18 (novembre, 1989), p. 26, i n. 19 (desembre, 1989), p. 8, respectivament.

servitud amb l'obra d'Eduard Baixauli, *Tarragona musical* (1969), servitud que, com veurem en tractar els cafès, encara perdura en la darrera història de la ciutat, publicada el 2011.

En aquesta tesi s'ofereix un volum de dades sobre càrrecs, seccions i la gestió interna ben sucós, que cobreix amb excel·lència el buit de coneixement que hi havia hagut fins llavors sobre l'Ateneo i la seva deriva com a associació a favor de la instrucció dels obrers. Donada la completesa de l'obra de Manuel, hi remetem com a principal font d'informació i estalviem, així i aquí, la part administrativa i pedagògica per centrar-nos en els aspectes que toquen el teatre i la literatura dramàtica.

Adolf Alegret (1924: 168) situava els antecedents de l'ATCO en les reunions de “ciertos obreros seleccionados por su buen juicio, porte y maneras” que tenien lloc habitualment al primer pis del cafè de la Unió o de Josepet (Rambla Vella). Igualment, Manuel hi sumava les que l'escultor Bernat Verderol organitzava al seu taller, l'únic cas de taller ‘culturalment inquiet’ de què tenim constància i equiparable als que coneixem de Barcelona.

La primera reunió formal ressenyada en premsa va ser el 3 de maig de 1863 (DDT 05.05.1863), un mes després de la primera que ha pogut documentar Adelina Manuel. Josep Clarà Ciutat, tipògraf, s'encarregà de llegir a la “clase artesana” que s'hi havia aplegat la “elocuente memoria que sirvió de base para la creacion del Ateneo de la clase obrera de Barcelona” i que serviria de base per crear un “círculo de instruccion ó Ateneo” aquí.⁵⁷ Durant aquella vetllada a la casa de Plàcid Maria de Montoliu (c/ Abat, n. 2), l'escrivent Mateu Baduell pronuncià un discurs posant en relleu la importància i la utilitat de l'empresa, així com el suport rebut tant de les autoritats com dels tarragonins que, segons la mateixa notícia, ja s'hi havien interessat (al final de la reunió s'hi van inscriure un total de 119).

Es va crear una comissió provisional per estudiar quines obres i reformes caldria practicar a l'edifici del marquès de Montoliu, primera seu de l'entitat segons el contracte conservat reproduït a Manuel (1987 vol. 2: 406), per poder acollir-hi les classes previstes.

⁵⁷ En el catàleg de la biblioteca de l'Ateneo, recopilat pel bibliotecari Antoni Pujol, hi consta el *Reglamento del Ateneo obrero de Barcelona*, publicat el 1888. Creiem que podria tractar-se d l'Ateneu Català de la Clase Obrera, fundat el 1862, tot i la diferent denominació.

Primera seu de l'ATCO. Carrer de l'Abat, n. 2. Fotos de Josep Vila Fernández



El 17 de maig de 1863 va tenir lloc la segona reunió (DDT 19.05.1863), en la qual el nombre de socis aplegats ja era de 230. Es llegí i se n'aprovà el reglament i s'escollí una junta directiva. Foren designats (transcrivim els noms tal com aparegueren a la notícia):

President: Pablo Codorniu
Vice-president: Mateo Baduell
Comptable: José Reyes
Secretari: José Clará
Bibliotecari: Manuel Borrás
Tresorer: Antonio Gabriel
Vocals: Andrés Cusidó, Mariano Aleu, Antonio Ferrer, Francisco Cartañá, Pablo Cornadó, Juan Vives i Simon Verdú.⁵⁸

Cal advertir que en els estatuts redactats per l'advocat Francesc Morera i Valls —aprovats el 17 de juny de 1863 pel governador civil—, Joan Mesquida Marín⁵⁹ constaria com a president de l'entitat, no pas Codorniu.

La inauguració va tenir lloc pocs dies abans de Santa Tecla, el diumenge 20 de setembre del 1863. Van il·luminar la façana de l'edifici i la banda militar va posar-hi la música. S'hi va convidar el comandant general de la província i el governador civil, el qual declarà inaugurat el centre, després que Josep Clarà exposés l'estat dels comptes i que l'advocat Francesc Morera llegís un discurs sobre l'objectiu del centre.⁶⁰ Per celebrar l'obertura, es va organitzar després un ball al Teatre Principal (DDT 22.09.1863). Segons l'anunci (DDT 20.09.1863), el nombre de socis numeraris arribava ja gairebé als cinc-cents, cosa que demostrava l'èxit rotund de la iniciativa. A l'octubre, van començar les classes amb 326 alumnes matriculats. Un dels professors fou l'escultor Bernat Verderol.

Partint de l'exemplar dels estatuts aprovats el 19 de novembre de 1881 pel governador civil Ricardo San Miguel, i sent president Antoni Torres,⁶¹ es pot veure com l'objectiu de l'Ateneo seguia sent instruir i donar cultura als obrers perquè complissin amb “sus fines sociales” (art. 1). Tanmateix, no només va funcionar com a centre d'instrucció i esbarjo: l'Ateneo també fomentava la cultura de l'estalvi entre els obrers, que havia de permetre'n

⁵⁸ Els primers en prendre la iniciativa i, per tant, els fundadors, segons Alegret (1924, cursiva en l'original) foren “*Ballaresca*, corredor de comercio; Clará, tipógrafo; Mezquida, pintor; Reyes, dependiente de comercio; Brú, cantero; Bonet, albañil; Berga, tipógrafo; *Marianet*, pintor; Rossell, albañil; Delgado, espartero; Vendrell, maestro de escuela; Ferrater, ebanista; Mercadé, dependiente de comercio; Renau, alpargatero; Montagut, oficial barbero; Baradat, encuadernador; Batlle, cubero; Melendres, carpintero; Olivé, tipógrafo; Lluch, hojalatero; Sevil, ebanista, y Mallol, conserje del Municipio.” Adelina Manuel, en annexos, adjunta una llista amb els noms dels primers socis inscrits.

⁵⁹ Mesquida, nascut a Maó el 1822, era pintor d'ofici i tenia una botiga al c/ Merceria. N'hem recollit notícies que el relacionen amb l'escenografia i altres decoracions per a entitats culturals com la Juventud Tarraconense o el Centro Tarraconense (veure més avall). Veure també MEZQUIDA, Lluís M. (1990) “Record de Joan Mesquida i Marín” a *Niu d'Art*, n. 25 (agost de 1990), p. 6 i 7 (recerca genealògica del periodista Mezquida respecte del seu avantpassat).

⁶⁰ MORERA, Francisco (1863). *El Ateneo Tarraconense de la clase obrera. Consideraciones sociales, morales y económicas sobre el objeto de este establecimiento* por D. Francisco Morera. Tarragona: Imprenta del Diario.

⁶¹ [s. a.] (1882). *Estatutos y reglamento del Ateneo Tarraconense de la clase obrera*. Tarragona: Imprenta de Puigrubí y Arís. Manuel (1987 vol. 2: 426) adjunta una fotocòpia gairebé il·legible d'un manuscrit amb els reglaments de 1863, però no en cita la font.

l'autonomia. Així, en el capítol IV del reglament es descriu el que abans hem anomenat *socors mutus*, un fons econòmic format per les aportacions dels socis que serviria en moments de crisi com a coixí per eixugar el dèficit del centre.

Els membres podien ser socis numeraris, de mèrit, protectors i honoraris. Els numeraris, que conformaven la gran majoria, havien de pagar el 1881 una quota d'entrada de 10 rals i una de mensual de 6, que aniria variant al llarg dels anys segons les necessitats del centre (MANUEL 1987: 337). L'horari d'obertura de la seu era des de les vuit del matí fins a les 12 de la nit. Com veurem en els Campos de Recreo, la classe treballadora sol·licitaria en algun moment avançar l'horari o fer els balls en dissabte per poder descansar l'endemà (DDT 11.01.1876). Les funcions dramàtiques eren programades en cap de setmana, generalment, i a partir de la incursió de les companyies professionals, es va introduir un dia més entre setmana. L'horari d'inici era sempre en “funcion de noche”, cosa que equivalia a una franja horària compresa entre les 19 i les 20.30 hores, tot depenent del programa; en cas que després es fes un ball, com ocorria en època de Carnestoltes, es començava al més aviat possible.

Els preus, a diferència de la resta de teatres estudiats, no eren públics ni se'n té registre: és molt possible, doncs, que només hi poguessin assistir els socis i les seves famílies. Per tant, la quota donava dret a l'entrada al teatre. Cas a part eren les funcions benèfiques —a banda de l'entrada, es posava un platet a l'entrada per a donacions—, com la que va recaptar fons mitjançant donatius dels socis per als ferits de les tropes que combatien en la tercera carlinada, el maig de 1874 (DDT 12.05.1874), o les celebrades per la Sociedad Cervantes el 1878 (veure més avall). Segons Adelina Manuel, a partir de la dècada dels 80 van aconseguir subvencions del municipi i estatals, que ajudaven al sosteniment de la part instructiva (1987: 334). Val a dir que l'Ateneo Tarraconense va arribar a funcionar amb la mateixa vitalitat i dinàmica que un teatre privat qualsevol, com una *indústria* cultural més de la ciutat. Ho demostra no només la seva llarga vida, sinó també alguns gestos que mostren l'interès per assegurar-ne el prestigi, com ara regalar unes localitats per al gasetiller del *Diario*, principal mitjà informatiu —i de propaganda, és clar— de la ciutat (DDT 29.10.1876).

Pel que fa a la ideologia, el reglament deixava clar que quedaven prohibides les dissensions o demostracions de marcat caràcter polític o religiós “por ser campo neutral entre todos los partidos y opiniones” (art. 15). Alegret (1924: 167) en recordava el lema: “Patria, Instrucción y Recreo”. Així mateix, segons Rovira (2011: 239) —que beu d'Alegret—, l'ideari de l'Ateneo era de base conservador, apolític i de col·laboració entre les classes obrera i mitja. De fet, caldria sumar-hi la classe alta, si fem cas a nombroses gasetes que celebraven la diversitat de públic que sabia acollir l'Ateneo, com la d'un ball de màscares on “acudió una extraordinaria concurrencia perteneciente á todas las clases de la sociedad, desde el honrado jornalero y modesto artesano, hasta el pudiente propietario y rico comerciante” (ET 15.02.1871).

Aquella col·laboració es palesava també en les primeres notícies: “el capital y el trabajo cada uno en su esfera demostraron [...] lo que pueden para el cumplimiento de los altos fines á que están destinados, cuando sin inmiscuirse en sus respectivos intereses particulares, aunan su marcha en la senda del verdadero progreso social” (DDT 05.05.1863).

En instruir els obrers en un determinat pensament, segueix Rovira, se'ls evadia de participar en activitats polítiques o sindicals que poguessin causar conflictes —*sin inmiscuirse en sus respectivos intereses*. Es podria dir, seguint la terminologia d'Anguera (2005: 125), que era un ateneu interclassista, perquè admetia tots els ciutadans que complissin uns mínims requisits (no estar condemnats, tenir l'aval de dos socis...), però no era pas un ateneu interideològic, perquè només hi havia una única línia de pensament que no era obrerista, socialista o revolucionària, precisament, sinó filla d'un liberalisme capitalista conservador. Cal tenir-ho present, perquè ens pot confondre el llenguatge emprat en les notícies aparegudes en els mesos de formació, on es parlava de dignitat de classe, del lloc de la classe obrera i artesana “en la senda del progreso moral y material” de societats modernes, de prosperitat ciutadana, d'amor al treball, de “cultivar su entendimiento para evitar las funestas consecuencias de la ignorancia”...

Basti, per exemple, la tesi que encapçalava el manifest de l'advocat Francesc Morera per fer-nos una idea de per on anaven els trets: “Complazcámonos en reconocer, señores, que la religion, la familia y la propiedad, elementos primitivos y esenciales del conjunto social, no deben temer ataque alguno de parte de las clases obreras de nuestro antiguo Principado”. Els obrers catalans, per tant, no havien de fer trontollar els fonaments de res. A parer de l'advocat, eren volgutament o inherentment *quiets* perquè tenien assumits el temor de Déu, el respecte a la família —descrita com a entitat gairebé mística, on l'home és raó que mana, la dona és el perfecte àngel de la llar i el fill esdevé la convergència de les virtuts paternes tancant una mena de santíssima trinitat— i, finalment, el respecte a la propietat privada i al valor de l'esforç com a motors del progrés de les societats (per a Morera, defensar una visió de la societat en què tots els individus han de tenir la mateixa consideració i, conseqüentment, defensar el repartiment igualitari dels béns i les propietats, així com la desaparició de la propietat privada, era una absurditat). L'interès espiritual —religió, família, moral, instrucció— i l'interès material —propietat i treball— havien d'equilibrar-se d'acord amb aquell paradigma perquè la classe obrera i, en particular, els socis de l'Ateneu, assolissin el progrés social.

Un altre exemple que clou la qüestió del marc ideològic del centre el trobem en una memòria que la junta va trametre a la Diputació provincial, soci protector. En rebre-la, la Diputació agrai el gest mitjançant la premsa (DDT 23.02.1872):

El Ateneo Tarraconense de la clase obrera puede contar desde luego con nuestra débil cooperación, á título de obreros, que entienden también que el trabajo, agente universal de

toda producción, fuente de la abundancia, base de toda propiedad, medio moralizador y ley en fin, impuesta al hombre por el mismo Dios, no puede ser fecundo para la sociedad ni provechoso para el trabajador si no se procura lo primero de todo, que este llegue á ser lo que se desea; bueno é instruido, doble objeto de los centros de la enseñanza popular, cuyo completo desenvolvimiento dará por resultado la armonía entre los intereses morales y materiales, y en tal concepto el verdadero progreso social.

En un altre ordre de coses, l'entitat s'organitzava en seccions. En inaugurar-se només hi havia la recreativa —que incloïa els balls i la biblioteca (el teatre iniciaria les funcions el 1866)— i la instructiva. La literatura universal o les gramàtiques castellana, francesa i anglesa eren algunes de les moltes matèries que professors acreditats hi impartirien. El català en quedava totalment al marge i només faria aparició en algunes de les obres de teatre i en els concursos convocats a partir de 1879. La literatura també seria la protagonista en homenatges a certes personalitats, com en el que celebraren en honor al dramaturg i censor Narciso Serra amb motiu de la seva mort (DDT 06.11.1877). Igualment, s'escrivien i es llegien composicions amb motiu de visites cèlebres, com la de Josep Anselm Clavé (21.12.1873). Per descomptat, cal incloure-hi la revista que publicaren entre 1879 i 1896 i que podem consultar ara gràcies a la digitalització que n'ha fet el municipi. A banda de la informació de gestió del centre, s'hi publicarien treballs inèdits dels seus socis i els que resultessin guanyadors dels concursos convocats.

Dins del mateix àmbit, la biblioteca tenia una importància capital a l'hora d'instruir i difondre la literatura. Van habilitar també un gabinet de lectura a disposició dels socis. El fons, de més de 1.600 exemplars segons el catàleg Pujol Turmo (1893), era conformat en part per exemplars adquirits pel mateix centre, però també procedien de donatius, com el lot que Pere A. Torres aconseguí del president del congrés de diputats, o les cedides per Enrique Arregui, editor de la Biblioteca Lírico-dramática de Madrid (RATCO 15.03.1880; 15.06.1880). L'entitat també posava a la disposició dels socis premsa periòdica —com ara *L'Avenç*, *La Il·lustració Catalana*, *La Renaixença* o els butlletins d'altres ateneus— remesa gratuïtament pels directors de les capçaleres (a partir de 1879, quan comencen a publicar la revista, es faria intercanvi entre publicacions, segons el reglament de 1881, capítol II). La gran majoria de les obres catalogades són obres divulgatives i altres estudis sobre història, geografia, indústries aplicades (tipografia, agricultura, comerç...) o aprenentatge de llengües,⁶² que tenien com a objectiu ajudar a la formació dels socis. Per a la formació dramàtica, hem localitzat una 3a edició (1865) del *Curso de declamación* de Vicent Joaquim Bastús. No tenia servei de préstec, però tot soci hi podia accedir al llarg de totes les hores en què l'establiment restava obert. Bona part de la biblioteca fou destruïda durant la Guerra Civil, però alguns exemplars amb el segell de l'Ateneo encara

⁶² Per la llengua catalana, hem localitzat el diccionari castellà amb correspondències catalanes i llatines de Pere Labèrnia (1844) i el manual del valencià Francesc Fayos Antoni titulat *Eloqüència catalana. Fragments escullits en prosa y vers de diferents autors catalans, mallorquins y valencians per a exercitar als noys d'estudi en los diferents tons de lectura*, que contenia, entre altres, textos de Frederic Soler i Víctor Balaguer.

es conserven a la biblioteca pública de la ciutat. Manuel va arribar a localitzar-ne en fons particulars, en biblioteques com l'Arús i fins i tot a la Biblioteca Nacional d'Espanya.

Volem detenir-nos un moment en aquell catàleg que el bibliotecari Antoni Pujol Turmo publicà, seguint els reglaments, el 1893.⁶³ Està dividit en dues parts, la segona de les quals està dedicat en exclusiva a les obres dramàtiques. Conté un total de 700 títols teatrals. D'aquests, 204 els hem pogut identificar com a obres catalanes o bilingües. L'autor que més obres catalogades té és, sens dubte, Frederic Soler, el qual compta amb 44 registres (4 dels quals en col·laboració amb altres dramaturgs). El segueixen Narcís Capmany i Pahissa, autor de sarsueles, amb 10 registres; Josep Maria Arnau, amb 9 obres; Eduard Vidal i Valenciano, amb 7; Eduard Aulés i Anton Ferrer i Codina, amb 6; Riera i Bertran i el soci Pere A. Torres, amb 5 registres, i Francesc de S. Vidal, que tancaria els autors amb major presència, amb 4 obres.

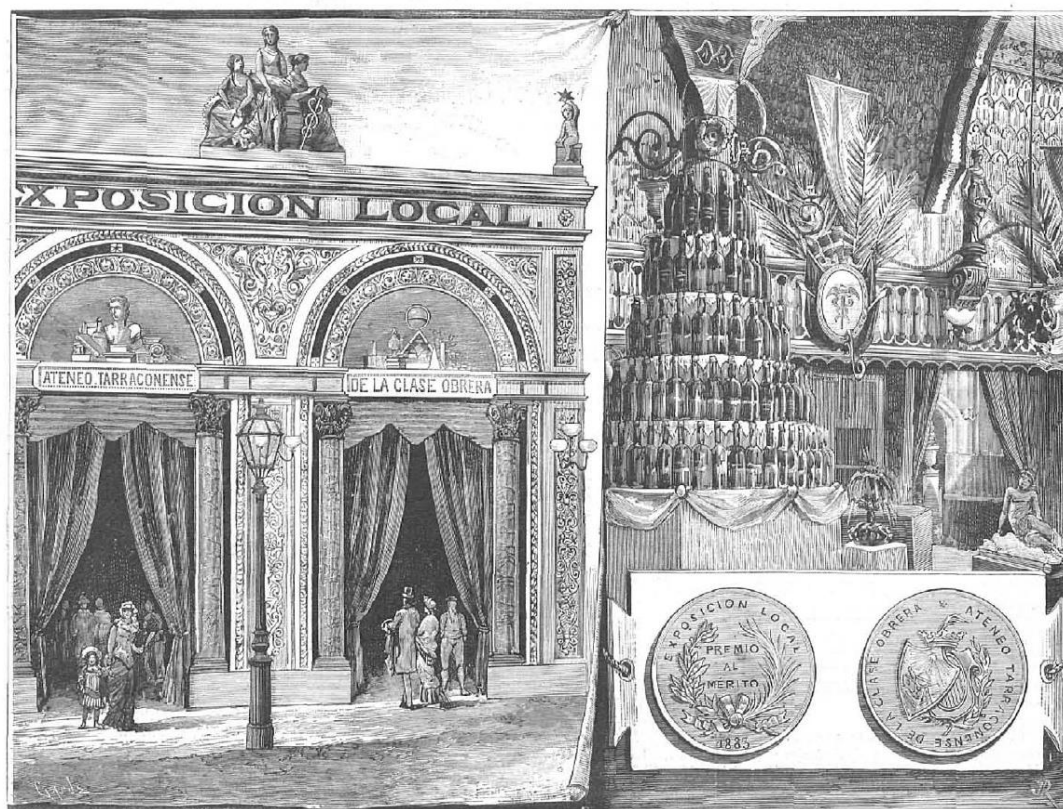
Per a la literatura dramàtica espanyola, la llista comença amb les 17 obres de Luis M. de Larra, seguides de les 15 de Miguel Echegaray i les 12 de José Echegaray, Eusebio Blasco i Ventura de la Vega. Vital Aza en té 10 (més 5 en col·laboració amb altres autors), Enrique Gaspar i Mariano Pina el segueixen amb 9 obres, i Tomàs Rodríguez Rubí, Manuel Bretón de los Herreros i Eduardo Zamora en sumen 7. Amb 6 registres hi trobem Isidoro Gil, Francisco P. Echevarría, Miguel Ramos Carrión (que en té 4 més en col·laboració) i Enrique Zumel. Amb un de menys i per acabar aquest enfilall de noms, tenim Enrique Pérez Escrich.

Partint d'aquestes dades, podem veure que la literatura dramàtica catalana representava un 30% del fons de l'Ateneo i que estava encapçalada per la figura preeminent de Frederic Soler (21,5%). La literatura castellana, per contra, obté un repartiment més atomitzat pel que fa a autors, com és d'esperar tenint en compte l'estatus de privilegi de la cultura en aquella llengua.

Un altre espai per a la lletra foren les festes literàries i els certàmens convocats. A partir del 1872, la junta va organitzar una festa per commemorar anualment l'aniversari de la mort de Cervantes. Cada any es reunien vora el 23 d'abril en un acte que tenia com a protagonista la música, d'una banda, i el teatre de l'altra. Es posaven en escena entremesos de Cervantes, però també altres peces escrites a propòsit —com fou el cas de la lloa *Los dos genios* de Pere Anton Torres— a càrrec de la secció teatral del centre i els actors professionals que des de feia una temporada contractaven per a la temporada regular. A l'entrada, el centre regalava als homes un llibret bellament imprès que contenia les poesies que es llegirien en els entreactes i el programa de la funció dramàtica. Les dones eren rebudes amb rams de flors.

⁶³ PUJOL TURMO, Antoni (1893). *Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera: catálogo de las obras que contiene la Biblioteca de esta sociedad* / formado por el socio-bibliotecario de la misma D. Antonio Pujol Turmo. Tarragona: Establecimiento Tipográfico de F. Arís é Hijo.

Des de llavors i fins al final del període acotat, l'única vegada en què no se celebrà la festa va ser el 1878, sense cap motiu aparent (Manuel: 1987 hi passa per alt). Aquell any, d'altra banda, van enviar a la comissió provincial de l'Exposició Universal de París una caixa que contenia els estatuts, la memòria de l'advocat Morera, peces de dibuix, de música i altres matèries, els fullets de Cervantes i tot d'elements representatius de la feina feta pel centre, perquè hi fossin admesos. En una gaseta, es desitjava que els treballs del centre fossin tan admirats com en l'anterior exposició universal, celebrada a Filadèlfia el 1876 (DDT 19.03.1878).⁶⁴



TARRAGONA.—PRIMERA EXPOSICION LOCAL CELEBRADA BAJO EL PATROCINIO DEL «ATENEO TARRAGONENSE DE LA CLASE OBRERA.»
La entrada principal.—Grupo de instalaciones.—La medalla de premio.

A partir del 1879, una representació de la Junta directiva (Pere Martí, president; Josep Maria Barberà i Lorenzo Reinal, autor de la gran majoria de llibres sobre llengua anglesa del centre) van demanar la col·laboració de l'Ajuntament i de la resta d'entitats ciutadanes per convocar un certamen artístic i literari per tornar a celebrar l'aniversari de l'autor del Quixot no només amb una festa, sinó amb un concurs (DDT 23.02.1879). En la represa, van tirar la casa per la finestra. L'esdeveniment tindria lloc al Teatre Principal al llarg de tot el dia 18 de maig i aniria acompanyat de la major parafernàlia possible, com ara el lloguer de carretel·les amb què van traslladar-se de la seu al Principal les “doce simpáticas cuanto distinguidas”

⁶⁴ En els anys successius el centre va organitzar-ne d restringides a un àmbit local, com fou el cas de la mostra del 17 de setembre de 1883, recollida a *La Ilustración Española y Americana*, n. XLVI (15.12.1883), p. 346-348 i d'on hem extret el gravat de Riudavets que mostrem. Disponible a l'Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

senyores encarregades de lliurar la flor natural, entre les quals es comptava amb la filla del governador civil, el qual presidiria l'acte.

Les bases, publicades al *Diario* amb antelació (DDT 12.03.1879), contemplaven un nombre elevat de guardons, la majoria dels quals eren cedits per altres societats i institucions tarragonines, com l'Ajuntament o la Diputació. A banda del concurs literari, la secció instructiva també promocionaria els millors alumnes premiant-los amb llibres i material didàctic. Tret dels premis relacionats amb Cervantes, les categories literàries restants premiarien les millors composicions sobre temes localistes, com Poblet, Sant Fructuós o el setge de 1811. La flor natural, primer premi, no acotava tema, sinó que era dedicat a la millor composició poètica. Si revisem els originals presentats, 68 en total, poden identificar-se com a catalanes segons el lema o el títol (sent molt optimistes i incloent títols ambigus com “A la patria” o “A Poblet”) un màxim de 18 obres (26,4%).

El jurat, presidit pel degà del capítol catedralici, Josep M. Martínez, amb Agustí Musté com a secretari, van premiar Juan Tomàs Salvany amb la flor natural, però la poesia més reeixida segons la premsa (DDT 20.05.1879) fou la poesia del reusenc Josep Martí Folguera titulada “A Poblet”. El poeta barceloní Artur Masriera i Colomer s'endugué el guardó dedicat a lloar les glòries de la ciutat. Curiosament, els premis dedicats a Cervantes van quedar deserts. De fet, de les 9 categories literàries o de redacció, només se n'adjudicarien 4 (i 3 accèssits). D'aquestes 7 composicions, 4 serien en català.⁶⁵

Hauríem d'esperar fins a la convocatòria del segon any per trobar una categoria dedicada al teatre, els responsables de la qual foren la secció humorística de l'Ateneo, *Lo Bolit*, i una major laxitud en qüestió d'idioma.

Així, doncs, en les bases del concurs de 1880 quedava indicat que totes les obres literàries, a excepció de la que cantava la figura de Cervantes, podien ser en català o en castellà (RATCO 15.11.1879), a diferència de l'any anterior, quan la llengua de partida era el castellà, tret de quatre categories a què es podia optar en tots dos idiomes. A més, la novetat es trobava en el sisè premi, que consistia en:

Una escribanía de plata, dedicada por la Seccion humorística LO BOLIT, al autor del mejor drama en uno ó dos actos, ó composicion de carácter dramático susceptible de representarse en el Teatro del ATENEO.

Es va celebrar la festa el 25 d'abril de 1880 al Teatre Principal, amb Manuel Salavera com a president del jurat i amb Alfred Opisso o Francesc Morera entre els vocals. De les 97 obres presentades a concurs, 54 eren en català (55,7%), gairebé un 30% més que l'any anterior. Obertes les pliques, Artur Masriera va guanyar la flor natural. Foren també premiats Josep Martí Folguera, Joaquim Riera i Bertran, Pere A. Torres (president de l'Ateneo, aleshores) o

⁶⁵ Vegeu-ne els quadres als annexos del capítol.

Dolors Monserdà. Les millors obres passarien a formar part d'un llibret imprès (DDT 29.07.1880). En la categoria del teatre va endur-se l'escrivania de plata el drama *Lluitas del cor* de Jaume Ramon Vidales, l'historiador i notari vendrellenc, amic d'Àngel Guimerà.⁶⁶ Un primer accèssit fou per a Ramon Guerrero per *La hija de Cervantes*, i un segon per *Lo que está escrit*, de Juan Manuel Casademunt (DDT 27.04.1880; RATCO 23.04.1880). Totes les obres premiades, així com els accèssits, tret del de Guerrero, foren escrites en català.

No només és destacable la categoria dels premiats, sinó també una major presència de la llengua catalana. Així, dels set premis convocats, sis foren guanyats en català, tal com es pot veure en el quadre que annexem. També dels deu accèssits, 9 tenien títols catalans.

Com hem dit adés, els responsables d'aquest premi era la secció humorística de l'Ateneo titulada Lo Bolit. Les primeres referències que hem trobat sobre aquest grupuscle, les crides i anuncis oficials de la qual sempre foren en català, no són gens humorístiques, ja que tenen relació amb un temporal que va afectar Cambrils l'octubre del 79 (no pas "a primeros de 1880", com afirma Manuel 1987: 250).

Per recaptar fons per als afectats van organitzar una funció dramàtica i musical en què també es van llegir poesies (21.11.1879). Després de l'èxit aconseguit, sembla que van decidir oferir actes públics i obrir inscripcions (DDT 24.02.1880, imatge adjunta).

Atès que no hem localitzat enlloc cap dada sobre com sorgí la secció, considerem molt probable que nasquessin amb un caràcter privat i sense voluntat de transcendència, tal com passaria amb la colla de Frederic Soler, salvant les distàncies i les diverses trajectòries, és clar. Aleshores, arribats al Carnestoltes de 1880, van promoure un concurs de màscares que se celebraria en uns salons de l'Ateneo encatífats i decorats com si fossin una haima àrab gràcies al pintor Josep Folch. L'assistència fou massiva: més de 950 dones i més de 240 homes. La recaptació resultant (20 rals per als homes, i 3 per a les dones) fou benvinguda per a l'eixuta economia de l'Ateneo. (RATCO 15.01.1880; DDT 10.02.1880).

Passat ben just un mes d'aquesta festa, van proposar-se convocar ells mateixos un concurs literari de to burlesc a l'estil dels que es feien a la capital, tot parodiant els jocs florals o els mateixos de l'Ateneo. Per fer-ho, van arribar a desplaçar-se fins a Barcelona per assistir al certamen que la societat L'Aranya va convocar aquell estiu als Camps Elisis (DDT 05.08.1880). Com els seus companys cervantins, van sol·licitar la col·laboració de totes les entitats i

SECCIÓ HUMORÍSTICA «LO BOLIT.»
La junta de esta seccion, en vista de haber solicitado varios individuos ingresar como socios en la mencionada seccion, ha acordado:
1.º Que para ser socio debe ser propuesto por uno de los fundadores.
2.º Una vez que el socio propuesto sea admitido deberá satisfacer 20 rs. de entrada y continuará despues pagando 2 rs. semanales, á contar desde el 1.º de marzo próximo, que es la cuota fijada. Lo que se publica para conocimiento de los interesados.
Tarragona 23 de febrero de 1880.—La Comision.

⁶⁶ Seria publicat en format de fulletó pel *Diari Català* el 1880 (FIGUERES I ARTIGAS 1999: 250).

associacions tarragonines perquè oferissin premis. Tancat el període d'admissió, van arribar a presentar-se a concurs un total de 140 composicions humorístiques.

La festa, a imatge de la barcelonina, va tenir lloc als Campos de Recreo el dia 12 de setembre i, segons notícia del dia anterior, tots els productes de la funció anirien en benefici del professor de fiscorn Ramon Blay, conegut com a Serradó. L'espectacle va comptar amb la societat dramàtica Talia i el cor L'Àncora. A les bases del seu concurs (annexades), anomenades "Ets i uts" i signades pel president, Ramon Roig, i el secretari, Anton Solé, s'especificava que les obres presentades havien de ser inèdites, originals i redactades en català. La flor artificial fou guanyada per Josep Verdú amb la poesia "La cansó de la son". Entre altres, hi participà Lleó Fontova, el gran actor del Romea, que s'endugué dos accèssits.

Fora del nostre abast cronològic i segons Manuel, repetirien el certamen un any més. Amb tot, sabem que el 1889 El Bolit ja s'havia dissolt, gràcies a una notícia en què uns socis de l'Ateneo estaven considerant tornar a crear una secció còmica "como antiguamente 'Lo Bolit'" (DDT 03.10.1889). Més endavant, el 1895, ella mateixa documentà una nova secció anomenada Frégoli, en honor a l'actor i transformista italià.

Per a la resta de convocatòries de premis literaris que l'Ateneo organitzà al llarg de la seva existència, remetem a l'estudi d'Adelina Manuel (1987). L'autora feia notar que a partir de finals de la dècada dels vuitanta els centres d'interès van anar variant. Així, el 1888 commemorarien el 25è aniversari de l'entitat i, el 1906, van dedicar l'esdeveniment al Mediterrani i la gent de mar, amb un jurat que comptà com a president amb Josep Pin i Soler.

Vist en perspectiva, creiem no exagerar si afirmem que aquests certàmens literaris eren un intent d'establir uns jocs florals a la ciutat en l'òrbita dels molts que es convocaven en l'època.⁶⁷ En aquest sentit, queda pendent l'anàlisi de les obres poètiques presentades per valorar-ne l'aportació literària i cultural. També cal posar en relleu el paper de la revista de l'Ateneo i l'intercanvi amb les publicacions d'altres entitats, ja que promocionaven els respectius certàmens literaris en una eficaç xarxa informativa que ajudaria a entendre el floriment d'aquest tipus d'esdeveniments culturals.

En una conferència pronunciada per Josep Yxart el 27 de desembre de 1890, el crític feia al·lusió a aquests concursos. Reconeixia el mèrit de l'entitat per haver despertat l'interès i la consciència per la cultura i la literatura, abandonats històricament en un *marasmo*, per la *tibieza* i la indolència dels seus habitants: "Porque —también debemos declararlo aunque nos pese— el aplauso, el interés, la participación, la atención de todas las clases en un acto literario tampoco habia sido aquí cosa muy común". Fins llavors, seguia Yxart, els certàmens cervantins "no

⁶⁷ Vegeu-ne, per exemple, els que Antoni Aulèstia va consignar a "Lo moviment literari català en 1879" publicat a *La Renaixença*, Any X, n. 1 (15.01.1880, p. 26). Junt amb els de 1880 i acarats en un quadre, disponibles a l'estudi del *Diari Català* de Figueres i Artigues (1999: 295-296).

promovían gran entusiasmo sino porque eran funciones de teatro, representación de aplaudidas loas y celebradas piezas de circunstancias; sin eso no hubieran obtenido gran éxito”.

Yxart es congratulava de trobar finalment a la ciutat adormida mostres significatives d’activitats literàries i científiques. En darrer terme, l’esperit del discurs buscava enaltir l’orgull tarragoní; que el *patriotismo local* donés relleu a tot el que la ciutat tenia de particular i que semblava ignorat pels mateixos tarragonins. Una tasca com l’engegada per l’Ateneo havia de servir per situar la ciutat en el mapa cultural, equiparant-la a altres com Vic, i fent-la partícip del moviment cultural del país. De fet, els de l’Ateneo li van fer cas, atès que el 1891 el certamen va tenir com a lema “realzar todo lo tarraconense”. Arribats a aquest punt i deixant a banda l’elogi que fa de la labor pedagògica, podem entendre que, segons el crític, no hi havia hagut fins la convocatòria de certàmens res que fos d’interès cultural i literari, i que el teatre només era entreteniment, una activitat de la secció *recreativa*. Venint d’un dels crítics literaris més rellevants del moment, sinó el millor, d’entrada rebaixa força les nostres expectatives respecte a l’activitat dramàtica d’aquesta societat, que analitzem en els capítols següents partint de companyies i programació.⁶⁸

Sigui com sigui i tornant al funcionament de l’Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, la gestió del teatre en els estatuts de 1881 només s’esmentava en l’article 9, el qual establí que:

Se procurará que continúe funcionando el Teatro de la Sociedad, en el que se presenten producciones de reconocido mérito literario y de tendencias moralizadoras, con arreglo á lo que disponga el Reglamento especial que la Junta de Gobierno formará al efecto. No podrá ponerse en escena ninguna obra sin pedir y obtener el beneplácito de la Junta de Gobierno ó de la Comision que ésta delegue de su seno para entender en lo referente al Teatro. En el Reglamento especial de que se deja hecho mérito habrán de establecerse reglas para la seccion de aficionados.

No tenim constància que s’hagi preservat enlloc el reglament especial sobre el teatre, però sí que sabem que la secció dramàtica seguia la reglamentació oficial i les dinàmiques dels professionals, tal com es desprèn de la notícia del dia 1 de novembre de 1871 (ET) segons la qual van cessar la funció perquè era la diada de Tots Sants, i que una comissió particular s’havia encarregat de viatjar a Barcelona, en algun moment, per contractar-hi actors professionals (DDT 04.09.1877). Tampoc en els apartats relatius a la instrucció, als socis, ni en al de les funcions dels càrrecs es dóna cap pista de com s’organitzaven a l’hora de programar la temporada dramàtica o educar d’alguna manera els socis per a la interpretació. Sobre aquest aspecte, Alegret (1924: 168) constata que l’Ateneo va crear una “Escuela de Arte dramático” sota la direcció de professionals del teatre, on els aficionats van aconseguir una qualitat

⁶⁸ YXART y Moragas, José (1891). Las conferencias en el Ateneo. Discurso leído en la sesión de 27 de diciembre de 1890. Tarragona: Imprenta d’Adolf Alegret.

interpretativa lloable. D'aquests, destaquen de manera especial Ricomà, Moragas, Florensa, Esteve, García, Bové i Cartañá.

Segons tenim registrat (vegeu el següent capítol i els annexos corresponents), el primer director professional del grup d'aficionats va ser Josep Simó (DDT 28.12.1867), actor de carrera i d'origen tarragoní que havia vingut amb la companyia de José Sáez durant la temporada anterior a l'estrena del teatre de l'Ateneu, 1864-1865 (2.1). Traspassà al cap de poc, cosa que ens fa pensar que devia assumir la direcció tal volta en retirar-se de la interpretació professional i de tornada a la seva ciutat (DDT 28.06.1868). Com a director *amateur*, el primer que tenim registrat fou Ramon Garcia (DDT 30.04.1867), soci que arribaria a presidir l'entitat a finals dels vuitanta.

Per a la inauguració de les funcions dramàtiques caldria esperar fins a l'1 d'abril de 1866, ja que durant els primers tres anys les activitats recreatives es van limitar als concerts musicals, els balls de màscares per Carnaval i altres reunions socials en motiu de festivitats. Arribat l'abril, es va fer públic que la Junta de l'Ateneo havia decidit crear un grup *amateur*, el qual faria funcions tots els diumenges en el petit teatre que havien agençat els mateixos socis. Per a l'estrena van escollir *Marcela o ¿cuál de los tres?* de Manuel Breton i una peça final, *Es una imagen*. Un mes després, la revista setmanal del *Diario* es feia eco del nou teatre de l'entitat i de la febrada musical de la ciutat (DDT 13.05.1866):

En Tarragona ha hecho progresos la enseñanza musical, de modo que entra en el plan de instruccion de las señoritas y no pocos señoritos tengan algunas nociones de solfeo, y adquieran los conocimientos necesarios para reproducir con el piano las concepciones de los grandes maestros.

Y tan estendida está la instruccion, que apenas se encuentra una calle en la que no resuenen las cuerdas de un pianino que echa al aire los ecos de una animada americana, ó el cantabil de una pieza de ópera.

El Ateneo de la clase obrera ha abierto una escuela práctica de declamacion, y trata de poner en escena en su lindo teatrillo producciones dramáticas que al par del perfeccionamiento en tan difícil arte procure gratos ratos de solaz á los socios.

Josep Soler Lafont, un soci de l'Ateneo, va publicar una carta des de Barcelona elogiant la iniciativa dels companys, "laboriosos artesanos que ávidos de saber y adquirir conocimientos literarios se reunen por mera aficion [...] realzando de esta manera el decaído teatro nacional", però lamentava que no disposessin d'un local més espaiós per acollir més públic i tenir un escenari apte per a obres "que necesiten algun aparato". No ens podem estar de reproduir la defensa que el soci fa de la necessitat de crear una escola dramàtica que salvaria l'escena espanyola:

Acaso aprovechando algunas de las cátedras establecidas en las Universidades del Reino, y creando algunas especiales como la de declamacion, estudio de costumbres, trages, etc., hubiérase establecido con pocos gastos una carrera literaria en la que se formasen los actores y futuros directores de escena, evitándose el que como en la actualidad se improvisasen á su capricho ya como actores, ya como a directores de escena; muchas medianías que no conocen

el teatro sino las producciones en que por necesidad han tomado parte, declamando por pura imitacion y por imitacion ó por rutina adoptan trages y muebles impropios para decorar la escena en una representacion dada. Con las indicaciones que dejamos apuntadas no pretendemos que se inhabiliten a los que por mera aficion ó por conquistarse un porvenir se dedican al difícil arte dramático; solo aspiramos á que se atienda al arte fomentando de una manera mas marcada la aficion del público á esta clase de espectáculos para competir con las corridas de toros y luchas de fieras que son una mengua para la sociedad del siglo en que vivimos (DDT 28.09.1866).

Segons Manuel (1987: 122), l'espai per a l'escena estava conformat per una tarima senzilla i els seients per al públic eren els mateixos bancs que es feien servir a les classes. Era, per tant, un local més proper als teatres de sala i alcova, rudimentari i provisional.

Al llarg dels mes de setanta anys de vida de l'Ateneo, van haver de canviar de local per motius de capacitat. De fet, l'agost de 1863, abans d'inaugurar-se el centre ja es va veure que els dos pisos del marquès de Montoliu no bastaven, atès l'augment considerable de socis que s'hi havien inscrit (DDT 07.08.1863). Amb tot, la prudència i un contracte en vigor de cinc anys de durada van retardar-ne el trasllat.

Aquest va tenir lloc a principis de 1871. Durant aquell hivern (temporada 70-71), les funcions teatrals van augmentar considerablement respecte dels anys anteriors. Fins llavors, les poques notícies en premsa es limitaven a donar per entès que seguien els aficionats del centre, però des del 1870 la Junta va decidir contractar actors professionals perquè actuessin tots plegats. Com es veu en l'anàlisi de dades del següent capítol, l'augment passa de menys d'una desena a més de trenta obres registrades. La bona marxa del centre va propiciar que la Junta directiva, amb Joan Mesquida al capdavant, decidís deixar la casa Montoliu i traslladar-se als baixos de l'edifici que s'havia fet construir el potentat Manel Feliu a l'actual Rambla Nova, n. 38, cantonada amb el carrer Adrià (ET 19 i 21.01.1871). Als pisos superiors hi seguirien habitant els Feliu, cosa que, en alguna ocasió en què un membre emmalaltí, va causar la suspensió de la festa (LO 05.06.1877).

Segona seu de l'ATCO. Rambla Nova n. 38. Fotos de Josep Vila Fernández



En aquest edifici havien estat ubicades les seus de la societat El Empíreo, així com el Centro Liberal i la Juventud Tarraconense, com expliquem en aquest capítol. Per Sant Magí d'aquell any van habilitar fins i tot un envelat per instal·lar-hi un cafè que donava al carrer Adrià. Aprofitant la mudança, van organitzar de manera diferent el saló dedicat al teatre i l'escenari, segons es va anunciar. Suposem que la major capacitat del local va permetre disposar de majors comoditats per al públic i d'una escena més àmplia, per bé que no ho hem pogut documentar. En una notícia de 1877 s'esmenta que en un ball van arribar a dansar al mateix temps més de 200 parelles “no pudiendo verificarlo muchas mas, porque el local á pesar de ser muy espacioso, no lo permitia” (DDT 27.12.1877).

L'any següent van muntar una orquestra i un cor, que va debutar amb molt bones crítiques el dia de la Mercè del 1872 amb la sarsuela catalana d'Angelon *Setze jutges*, la cançó de Clavé *Los xiquets de Valls* i una havanera. El nombre d'inscrits ja arribava als 700 (DDT 19.11.1872) i la premsa augurava una temporada prometedora gràcies al nivell assolit pels aficionats i la bona selecció d'actrius (DDT 01.10.1872). Malgrat això, l'assistència a les funcions havia disminuït i no era la desitjable. La temporada 71-72 havien tingut pèrdues per uns quants milers de rals (DDT 22.02.1872) “sea porque el presupuesto de gastos es muy crecido, sea porque del conjunto de la compañía y faltando la parte de baile el público no ha quedado satisfecho, sea en fin porque en las entradas de los domingos se ha notado disminución por la concurrencia”. El gasetiller, que confessava haver sigut poc imparcial i molt benvolent a l'hora de ressenyar la

companyia (10.2) per no causar perjudici, temia la desaparició de la classe de declamació de l'Ateneu, i no era per a menys. El desembre del 1872 van haver de convocar junta extraordinària per resoldre el dèficit causat per les funcions dramàtiques (DDT 15.12.1872).

Els directius de l'Ateneo ho van resoldre ben aviat; de fet, seguint les notícies (no pas les crítiques, ja que hem vist que no eren del tot imparcials), les activitats tant dramàtiques com d'esbarjo tornarien a prendre volada. La temporada 1873-74 seguiria oferint teatre i sarsuela amb José Luis Tormo al capdavant (10.3), es compraria un piano Erard per a l'orquestra (DDT 04.10.1873), el Tenorio no estalviaria despesa escenogràfica ("decorado trajes, fuegos fatuos, cantos místicos, como en los demás accesorios"), vindrien prestidigitadors...

Van seguir anys en què només alteraven l'ordre les senyores que es colaven als balls (DDT 05.12.1876) o els murmuris d'alguns espectadors quan algun aficionat l'espifiava (DDT 21.11.1876). El gener de 1877, el governador civil —un convidat habitual de l'Ateneo— va suspendre les funcions de la companyia de Sebastià Roca i Leandro Soto (14.5) després que la mateixa junta de l'entitat li enviés un comunicat on s'informava de "el escándalo promovido por varios señores de la compañía en el acto de ensayo, así como por su insubordinación á la Junta y á su presidente", que llavors era Ignasi Masalles (DDT 13.01.1877; Manuel 1987: 119). No va quedar en res, ja que el dia 18 de gener seguirien amb normalitat les representacions dramàtiques.

Mentrestant, per Sant Joan, s'aprofità per introduir millores als salons dels baixos de la casa Feliu. Es va instal·lar un cadafal per al ball al mateix saló on es feia el teatre, i s'il·luminaria millor tant el saló, amb aranyes, com el jardí de la casa, amb fanalets. L'any següent, el 1879, la junta presidida per Pere Martí Ferré encarregaria al pintor Folch el condicionament de l'espai dedicat al cafè, el saló de lectura, el saló de descans i la secretaria. De cara a la temporada 1879-1880 també s'encarregarien de pintar noves decoracions i retocar el teló de boca.

Aquest any, però, tornaria a surar la polèmica per la marxa de la secció instructiva. Una carta signada per P. M. i T del 16 de gener de 1879 demanava a la junta directiva el retorn a les arrels. Denunciava que s'estava arraconant l'objectiu fundacional del centre, la instrucció dels socis, mentre que la part recreativa estava rebent massa atenció. Apuntava a la mala administració (originada per la indiferència de la junta) com a causa de la futura però inevitable ruïna, i qualificava de puerils les dissensions d'alguns socis, entre els quals hi havia Pere Martí, posterior president (foren simbòliques, ja que la resta de socis no les acceptaren).

La resposta dels responsables només va trigar tres dies. Ernest Florensa, com a secretari, defensava la gestió de les anteriors juntes. Els números per a ell eren clars: no es podia invertir més en instrucció si no s'invertia més en la secció recreativa, ja que aquesta "lleva la mejor parte en el sosten, nombre y estension de la sociedad". A sobre, el nombre d'alumnes matriculats no arribava al mínim més que en la matèria de dibuix. Arribats a aquest punt, ens sembla oportú

recordar Anguera (2005: 125), el qual va detectar en alguns ateneus i durant el període de Restauració una certa tendència a l'adotzenament, sobretot en aquells que tenien un ideari més conservador i la participació en qualitat de mecenes de la classe alta. Hi veiem, per tant, com la labor cívica i compromesa havia anat entrant en via morta, i l'Ateneo tendia a convertir-se en un centre d'oci qualsevol, un *casíno* més.

Dues reunions generals després i renovada mitja junta (Pere Martí Ferré n'era president), es va decidir apujar les quotes mensuals dels socis numeraris i la quota d'entrada, així com obrir una subscripció voluntària a tots els membres per eixugar el deute. Una notícia del *Diario* feia públic que alguns dels creditors de la societat van cedir el 68% dels seus crèdits a l'Ateneo per contribuir-hi (01.05.1879).

Efectivament, en la memòria anual que el secretari, José Bas Ferraté, llegí en junta general el gener de 1880,⁶⁹ apuntava un deute total de 24.734,58 rals amortitzats mitjançant la col·laboració dels socis, que cediren part del seu capital, i la d'aquells creditors. Pel que feia al teatre, i contradiant Florensa, Bas deixà escrit que era la que causava el *retraso* de la part recreativa de la societat. El quadre comptable que aportava era clar: el teatre produí un dèficit

ESTADO GENERAL del movimiento de Caja durante el año de 1879.			
POR CONCEPTOS DE	REALES.		REALES.
Existencia del año anterior...	37'20	Gastos...	generales..... 23681'20
Cuotas de entradas.....	2580'00		de Secretaría..... 926'09
Mensualidades de socios honorarios.....	2824'00		de la Instrucción..... 5118'00
Idem id. de número.....	29364'00		de la Biblioteca y Salon de lectura..... 1066'84
Entradas á las funciones dramáticas.....	18016'00		de las funciones dramáticas..... 20612'27
Suscripciones á bailes y conciertos.....	7209'00		de los bailes y conciertos..... 5085'65
Idem á la Revista.....	2334'00		de la Revista..... 2152'00
Certámen.....	3829'50		del Certámen..... 3575'00
Café.....	600'00		Déficit del año anterior..... 24734'58
Suscripcion voluntaria para extinguir el déficit del año anterior.....	24734'58		Obras materiales y varios efectos..... 4028'00
Especialidades.....	1484'00		Especialidades..... 2028'50
			TOTAL..... 93008'13
TOTAL.....	93012'28		

de 2.596,27 rals. Malgrat tot, decidiren contractar dues actrius i un apuntador confiant en una futura assistència fidel del socis.

Arribats al 1888, un nou repunt de l'entitat demanaria un nou trasllat de local, dut a terme sota la presidència de Ramon Garcia (el primer director de la secció dramàtica d'aficionats de L'Ateneo de què tenim constància, com ja hem apuntat adés). La tercera de les seues seria l'antiga Casa Rosell, on avui hi ha instal·lat l'hotel Lauria, al número 20 de la Rambla Nova.⁷⁰ La

⁶⁹ Publicada als números 2 i 3, Any II (15.02.1880; 15.03.1880) de la *Revista de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* (En forma part la imatge de l'estat general del moviment de caixa durant l'any de 1879).

⁷⁰ En una junta general prèvia (1887) es va plantejar construir al c/ Unió, 21 un teatre amb capacitat per a 800 espectadors. Es tractava d'un magatzem que havia albergat exposicions de diversa índole i altres espectacles en anteriors ocasions, com la que l'11 de juny de 1873 s'anunciava així (DDT):

ressenya de la inauguració, tanmateix, comença parlant, de nou, de la precarietat econòmica del centre (DDT 23.08.1888). Segui com sigui i per al que aquí ens interessa, aquest article és l'única descripció més o menys detallada que tenim d'un dels espais on l'Ateneo va programar teatre al llarg de la seva llarga trajectòria. Començant pels baixos de l'edifici, J. C. G. descrivia l'entrada i el saló-cafè, el qual comunicava amb el corredor del teatre

que es de forma circular, capaz para 600 espectadores, en sus 250 butacas de rejilla, 18 palcos plateas y 12 de primer piso á seis cómodos asientos cada uno y espaciosa galeria en el mismo piso. El decorado de los palcos y barandas forradas en carmin demuestra en su misma sencillez el esquisito gusto y esmerada pulcritud que ha presidido. En debida proporcion é igualmente bien dirigido, se ve el desahogado escenario, que en los momentos de que hablamos adornaban el busto de Clavé, el pendon de la sociedad coral "El Áncora", un magnífico piano Pleyer, medio cola, de los Sres. Sabatés y Guinovar, mesa y atriles para los profesores.

També s'havien tingut en compte els accessos i les sortides del saló-teatre. En tenia un total de sis, una de les quals comunicava directament l'escenari amb l'exterior. La resta s'obrien pels costats sud i oest. La biblioteca i el saló de lectura estaven a l'entresòl de l'edifici i comptava, llavors, amb més d'un miler de volums, a banda de més d'una centena de capçaleres de periòdics, revistes i altres publicacions. Seguiria pel primer pis, dedicat a les classes i als despatxos de l'entitat. Destacava per sobre de la resta l'aula en forma d'amfiteatre i amb grades que l'Ateneo va disposar per a les matèries de dibuix i art escultòric.

¡LOS ANDALUCES! —Teatro mecánico pintoresco de grandes figuras autómatas. —Espectáculos cómicos, líricos y bailables, todos los días, á las nueve de la noche, y los festivos además á las cinco y media de la tarde, en el gran salon de la calle de la Union, núm. 21.

Entrada 1 real. —Niños menores de ocho años 6 cuartos. —Silla de preferencia 4 id.

Tercera seu de l'ATCO. Rambla Nova, n. 2. Fotos de Josep Vila Fernández



Aquesta fou la darrera seu que emparà l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera abans de la seva dissolució, després de l'alçament feixista del 36.

Fotos de l'ATCO del 1904 i 1909 cedides per Antònia Sugrañes Prats.⁷¹



⁷¹ Agraeixo al grup Tarragona Antiga haver col·laborat amb la cessió del material gràfic. En especial, al senyor Rafel Vidal Ragazzon per la seva amabilitat.

Per a l'estudi de la història de l'entitat, és il·lustradora la divisió per etapes que Manuel fa des de l'inici, el 1863, fins el 1936, data fatídica per al país i per a moltes entitats relacionades amb la cultura. Volem servir-nos-en com a canemàs per confrontar-hi les nostres dades sobre teatre. Manuel hi distingeix tres grans fases, la primera de les quals és anomenada "etapa obrera" i abasta fins al 1909. Hi segueix l'etapa "de transició" (1910-1930) i finalitza amb una "nova etapa" des de la II República fins al cop d'estat (1931-1936). Alhora, dins de la primera etapa, la que toca al present treball, diferencia entre els primers anys, una època de crisi i l'època d'auge i esplendor:

Cronologia segons Manuel (1987)

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1. Etapa obrera (1863-1909) | 1.1 Anys fundacionals (1863-1867) |
| | 1.2 Època de crisi (1868-1878) |
| | 1.3 Època d'auge i esplendor (1879-1909) |
| 2. Etapa de transició (1910-1930) | |
| 3. Nova etapa (1931-1936) | |

Resumidament i tenint en compte l'àmbit científic en què s'inscriu la seva recerca, l'autora distingeix les fases segons els objectius i la implicació política i ciutadana de l'entitat. En els anys fundacionals (1.1), pretenien emancipar la classe obrera i elevar-ne el nivell cultural des d'una òptica reformista i políticament neutral. Per fer-ho, van organitzar-se en una secció instructiva i una de recreativa. En l'època de crisi, després de la revolució de Setembre, seguirien considerant-se neutrals i participant tímidament en la vida cultural de la ciutat (com en la visita d'Amadeu de Savoia, per exemple). Passat el 1873 s'iniciaria una fase en què els problemes d'organització i d'economia acabarien provocant una crisi interna que culminaria, com hem vist, el 1879.⁷² Superat el dèficit econòmic i renovada la junta, ja en el període d'auge, s'ampliarien les seccions i s'incrementaria la participació ciutadana a través dels certàmens que ja hem tractat, la sortida a la llum de la revista o la creació de la secció excursionista. Segons l'autora, la tònica ideològica se seguia mantenint en l'apolitisme.

Per tant, segons aquesta divisió, durant el període que nosaltres abastem (1864-1880) l'Ateneo va travessar certa inestabilitat abans no va assentar-se definitivament en el que Manuel considera el període més llarg de tots (30 anys) i més lluït (1.3). Doncs bé, si acarem aquesta divisió amb la nostra anàlisi de l'activitat dramàtica del període, sorgeixen tant concordances

⁷² No justifica per què inicia el període de crisi el 1873. Per la nostra part entenem que es tracta del que ja hem exposat "con objeto de resolver la crisis económica producida por la poca concurrencia á las funciones dramáticas. Deseamos que los amantes del buen nombre de dicha sociedad asistan á la indicada reunion al objeto de influir para que no se suspendan las funciones teatrales, puesto que á ellas se debe que muchos jóvenes desistan de otra clase de diversiones menos instructivas." (DDT 15.12.1872).

com discrepàncies. Per a major concreció, vegeu el capítol sobre intèrprets i repertori i els gràfics que s'hi mostren.

Temporada	Adelina Manuel (1987)	Tipus d'intèrprets	Funcions programades i llengua
1865-66	Anys fundacionals	Elencs d'aficionats	Poques funcions, però major presència del català.
1866-67			
1867-68			
1868-69	Crisi	(Any sense activitat)	
1869-70			
1870-71		Contractació de professionals	Augment de les funcions, i disminució de la presència del català.
1871-72			
1872-73			
1873-74			
1874-75			
1875-76			
1876-77			
1877-78		(Lleu davallada)	
1878-79	Canvi: 1879 Auge		Disminució de les funcions, i augment de la presència del català (puntual), amb tendència posterior a la baixa.
1879-80			
1880-81			

Malgrat que la secció dramàtica va començar tres anys després d'haver-se inaugurat l'Ateneo, s'hi pot assimilar el fet que durant els període fundacional hàgim registrat una activitat dramàtica incipient a càrrec d'actors aficionats, només, que coincidiria amb els moments d'arrencada de l'entitat. Tanmateix, la contractació a partir de la temporada 1870-71 d'actors professionals converteix el període entre aquesta temporada i fins la data clau de 1879 en un moment de creixement continu d'obres posades en escena al teatre, a pesar que Manuel qualifica aquest tall dins del període de crisi i que l'assistència, pel que sembla, anava a menys (DDT 15.12.1872).

Torna a haver-hi coincidència, efectivament, a partir de l'any de l'entrada com a president de Pere Martí, el 1879. Si en parlar dels certàmens hem vist que la tendència a la "catalanització" de les obres havia arrencat llavors, podem afirmar que en la secció teatral també va haver-hi una major (però puntual) presència d'obres catalanes. Finalment, a pesar que només comptem amb un any més de marge buidat, la tendència del període final pel que fa al teatre no és alcista, com caldria esperar d'un període que Manuel anomena d'auge i esplendor. En definitiva, sembla que sí que va haver certa tensió entre els pols que suposaven la secció instructiva, d'un costat, i la recreativa, de l'altre. Si es conservessin els números fets pel secretari del centre podríem contrastar el que ara se'ns mostra de manera superficial: la secció dramàtica era deficitària i, d'acord amb la memòria del José Bas, feia anar malament l'economia del centre, tal com es pot comprovar en la discrepància entre el que Manuel anomena crisi i el que nosaltres

hem registrat com a període de creixement (1870-79). Després del 79, l'èmfasi de la junta va recaure no pas en el teatre, sinó en els certàmens, la revista i, de nou, la instrucció, de tal manera que es va rebaixar (però no oblidar) la secció teatral.

Per acabar de tractar l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, hem volgut deixar en últim lloc un episodi del centre que considerem d'interès per la cultura i la llengua catalanes a la ciutat malgrat que quedi fora del nostre abast cronològic.

Després de l'atonia ideològica mostrada o, si més no, l'actitud de no pronunciar-se públicament a favor o en contra de cap corrent, el grau d'implicació política va augmentar a finals de segle i durant la primera dècada del segle XX, la qual cosa comportà una escissió. Segons Manuel, en la secció instructiva van aixecar-se veus partidàries de reformar el mètode pedagògic establert i encaminar-lo a les noves corrents de l'Escola Nova (1987: 114) —no és gratuït que entre les obres de la biblioteca es trobi *Las escuelas catalanas* de Francesc Flos i Calcat— mentre que, per al global dels socis van distingir-se dues corrents oposades que van topiar en les eleccions del 1905. D'una banda, Gumersind Baradat encapçalava la banda catalanista; de l'altra, Juan Ramónacho esdevindria el cap visible dels que ella anomena anticatalanistes. En sortir escollit Ramónacho, Baradat i els seus correligionaris van decidir sortir-ne i crear l'Ateneu de Tarragona amb la voluntat de desenvolupar-se en un “esperit francament català i tarragoní” no “deixant-nos influenciar pels embats impregnats de flaire polític” (1987: 297).

Els de l'Ateneu van arrendar a l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla el Teatre Principal i algunes altres dependències, com el pis de sobre del cafè, on s'establiren els salons.⁷³ Elaboraren els nous estatuts que s'aprovarien el febrer de 1906. La diada de Santa Tecla, el president de l'Ateneu, Josep F. Escofet, inauguraria l'entitat que també va incloure el teatre en les activitats d'esbarjo. Agustí Musté seria l'encarregat de filtrar (censurar) les obres que es programarien i que després s'aprovarien per junta. El primer any, contractaren la companyia de l'actor Enric Guitart, tot i que la sarsuela i l'òpera s'hi encabiren igualment. També tindrien una revista, *Tarraco*, que en seria el portaveu. Tanmateix, l'esdeveniment més destacable d'aquesta entitat fou el certamen literari i científic en honor al rei Jaume I celebrat el dia de la Mercè de 1910. El jurat era presidit per Antoni Rubió i Lluc, mentre que Joan Alcover i Maspons en fou el vicepresident.

Durà poc l'alegria, ja que el 1914 i per un acostament amistós de la junta directiva de l'Ateneu amb l'antic Ateneo, es tornarien a fusionar.

⁷³ A l'Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla se'n conserven els contractes d'arrendament, així com la correspondència entre totes dues entitats. També hi ha un exemplar del programa de la inauguració de la temporada teatral a càrrec dels aficionats de l'Ateneu. Finalment, s'encarregaren unes reformes, els plànols i pressupostos dels quals també es troben dipositats en aquell arxiu i que mostrem en l'apartat dedicat al Teatre Principal.

2. Els Campos de Recreo

El 1892, el metge i escriptor Agustí M. Gibert va deixar escrita amb ploma refistolada el que ara podríem considerar una ruta a peu saludable per la ciutat a la *Revista del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera*. Començava la caminada per l'oest, als afores del portal de Sant Francesc i tot just amb els Campos de Recreo davant, seguia per la rambla de Sant Carles (Vella) fins al passeig de Santa Clara i el balcó del Mediterrani, pujava pel passeig de Sant Antoni, circumval·lava la ciutat per darrere de la catedral, els baluards i la torre del Paborde, baixava pel Francolí i s'internava pel moll de costa descrivint, a cada parada i tombant, arbres, plantes, paisatge i grau de salubritat atmosfèrica. L'objectiu del metge era descriure els jardins i passejos tarragonins atès que, com altres higienistes de l'època, havia constatat que tota ciutat populosa devia procurar-se tenir llocs d'esbarjo on anar per impregnar-se d'aire pur i contemplar una petita mostra del que la Natura oferia. Llocs ventilats i oberts on descansessin els xacrosos, i on les víctimes de l'ociositat damna de les ciutats poguessin moure's: "molt més avuy día en que las habitaciones han adquirido son carácter d'especialitat y estretura, y lo renacimiento de las arts y lo conreu de las ciencias y las letras han creat més hàbits sedentaris".

Pel que fa a aquest tipus d'establiments a l'aire lliure, és d'utilitat la tesi de Raffaella Perrone (2011: 51) que esmentàvem en encetar capítol. S'aproxima al fenomen de les zones verdes des de dos punts de vista. El primer és l'ús programàtic que féu l'Administració de l'espai urbà per donar zones d'esbarjo i passeig a la ciutadania. Atès que els Campos (com els jardins de Gràcia) eren de titularitat privada, i que l'ajuntament tarragoní s'interessà per expandir-se per aquella zona quan ja estaven els jardins en decadència, l'estalviem. El segon ens sembla rellevant per tal com situa la moda dels parcs en l'òrbita europea. Així, diu:

Pueden interpretarse como un tipo de *pleasure gardens*, jardines especializados que se desarrollan entre el siglo XVIII y XIX, paralelamente a la idea de parque público. Son jardines de iniciativa privada en los que hay que pagar una entrada, aunque modesta. Tienen una identidad precisa, ya que su horario es nocturno y festivo y apuestan por una especialización lúdica y comercial: música, baile, conciertos, fuegos artificiales, comida y espectáculos ecuestres. [...] París y Londres fueron de las primeras ciudades europeas en introducir este tipo de jardín. El más famoso fue el Vauxhall, de Londres (1751-1859).

L'expressió màxima d'aquests espais són els cèlebres Camps Elisis parisencs, és clar. No sabem si per ínfules de gran capital o bé perquè esdevingué un genèric per a aquest tipus de parcs, com fou el cas dels de Lleida, algun plànol de la ciutat que hem pogut consultar, com ara el de Francisco Navarro de 1880,⁷⁴ anomena els tarragonins Campos de Recreo —denominació oficial segons el reglament i la resta de documentació consultada— com a 'campos elíseos'.

⁷⁴ Una reproducció a Ortueta (2011: 140). Imatge presa de l'Institut Geogràfic Espanyol (<http://www.ign.es/fondoscartograficos/Cartografias_G/0424_S1-35-O-105.jpg>). En concret, al plànol de la rada i port de 1880 editat per la Dirección de Hidrografía. Es tracta d'una carta nàutica. [Consulta: juliol de 2015].

La veïna Reus també disposava dels seus petits camps elisis, anomenats Jardins d'Euterpe. N'hem trobat algunes notícies al llarg del buidatge, com ara les que asseguraven que hi actuaria la companyia catalana del Romea (DDT 19.05.1872 i 27.02.1877). L'escriptor i comediògraf de Reus Josep M. Banús i Sans va dedicar una de les seves *charlas* a EAJ11 Radio Reus (1 d'agost de 1952) a glossar-ne la història.⁷⁵ Fundats pel director dels cors del Centre de Lectura, Josep Joan Sociats, i per altres entusiastes com Josep Güell i Mercader, a redós d'aquell centre de referència per a la cultura del nostre país, s'establiren com una societat d'accionistes, amb un preu de 40.000 pessetes (segons números de Banús) per títol. Estaven situats entre el passeig de Mata i l'estació i s'inauguraren el juny de 1862 amb la presència de Josep Anselm Clavé, Víctor Balagué i altres personalitats del moment (DDT 19.06.1862). Josep Tapiró s'encarregà de l'ornamentació, disposava d'una sala de concerts i ball, al mig de la qual hi havia un pedestal amb una columna que sostenia l'envelat. La descripció fidel i detallada de Banús (1953: 98) dóna una bona idea de l'esplendor i la riquesa dels jardins. El 1865, la glorieta que protegia músics i cors fou substituïda per un escenari "en el cual actuaron compañías de profesionales y de aficionados, representándose comedias y zarzuelas, dominando el teatro catalán" (1953: 103). Van funcionar fins 1880 i, sense cap tipus de dubte, foren l'esperó per als jardins tarragonins, si fem cas al següent fragment de la revista setmanal de J. M. R. per al *Diari de Tarragona* (26.11.1865):

Los tarraconenses por vía de distraccion ó recreo, ó ávidos del aliciente que les proporcionaban las funciones que se daban en el Euterpe de Reus, casi todos los domingos abandonaban la ciudad antigua para ir á solazar en la moderna. Esto duró un verano. Al año siguiente se formó la sociedad de los Campos de recreo reuniendo paulatinamente un capital de medio millon de rs. que se invirtió en construir un lugar que pudiese competir con el que lo motivó. Si se ha logrado ó no el objeto, si siguió el entusiasmo con que se iniciaron, si los tarraconenses han dado pruebas de ser lo que son y no deberian ser, no seremos nosotros los que lo digamos, bien público es.

Resumen. Los hijos de Tarragona se mueven cuando se les pincha, y está en su naturaleza la indiferencia, y lo que es peor, la vituperable contra que hacen á cuanto podria contribuir al acrecentamiento de mejoras que llegarían á ser envidiadas por los mismos que ahora nos abochornan dándonos ejemplos de envidiable amor pátrio.

Tarragona gaudia de pocs espais oberts a causa de la situació, a sobre d'un turó, i pel seu particular disseny, clos entre muralles per la seva condició de plaça militar, estatus que durà fins a la publicació de la Reial Ordre del 2 de maig de 1855 i que vetava qualsevol construcció als afores. Una nova disposició de 1868 va permetre a l'Ajuntament començar a gestionar les finques per poder ampliar la ciutat. La transformació consistí, en un primer terme, en l'enderroc de la muralla pel flanc sud (Rambla Vella) per obrir la Part Alta i unir-la, després, amb la Marina, un barri que des de principis de segle s'havia anat expandint gràcies a la bona marxa

⁷⁵ Després publicades a BANÚS Sans, José (1953). *Charlas sobre el Reus de antaño (1952-53)*. Reus: EAJ11 Radio Reus. Pàgines 95-105. També tractà del Teatre, els cafès vuitcentistes, les societats, entre altres.

del comerç (PRATS 1989: 159). Les obres del port, de la façana marítima (construcció de les cases de la Rambla Nova) i el primer eixample (carrer Unió fins al balcó del Mediterrani) concentraren els esforços durant molts anys, fins al punt que la zona oest, on se situaven els Campos de Recreo, quedà en un segon pla per als tarragonins. Segons Ortueta (2006: 152), la lentitud del procés en aquella primera fase va ser causada pel fort desnivell del terreny, que encaria les inversions, i per les reticències que presentava l'Estat, el ram de Guerra i l'Església, propietaris de moltes de les parcel·les en qüestió, a l'hora de negociar-ne la venda o la cessió.

No fou fins la darrera dècada del segle XIX que, en haver quedat abandonats, els propietaris dels Campos decidiren fer-ne la parcel·lació per edificar-hi, tal com es pot veure en el document annex, que data del 15 de juliol de 1895 (AHCT). Seguint Ortueta, (2006: 189), després de l'augment d'habitants (cens de 1884), es va veure la necessitat d'obrir camí als afores. Un dels llocs fou, precisament la zona dels Campos. No hi havia cap pla de reforma establert, perquè “van ser moltes les expropiacions necessàries per poder executar la urbanització dels terrenys a l'oest de l'antic fort de Sant Francesc i de la porta de Lleida”. L'encàrrec de l'Ajuntament d'un pla general d'urbanització dels afores a l'arquitecte municipal Ramon Salas va ser exposat públicament el 7 de juny de 1889. L'inici de la construcció tindria lloc amb Josep M. Pujol com a arquitecte municipal ja al segle XX (2006: 201). Podem veure'n l'ordenació final superposada a l'original en el plànol de l'eixample fet el 1922 (còpia fragmentària presa del plànol de 1965, a continuació). El polígon en roig correspon al perímetre dels Campos de Recreo.⁷⁶

⁷⁶ Tots dos documents han sigut facilitats per l'AHCT: 1. Sobre 335 amb epígraf «“Campos de Recreo” comprendidos entre Avda. Maria Cristina y Taquígrafo Martí». Conté el plànol a escala 1: 500 amb el títol “Distribución de la finca “Campos de recreo” entre los diferentes interesados”. 2. Sobre l'expedient municipal núm. 772 que correspon al “Proyecto de nueva alineación de la avenida de Cataluña”, amb data de maig del 1965. Conté la “Copia fragmentaria del plano de ensanche 1922”, a escala 1: 2.000.



Tornant a la gènesi dels Campos de Recreo tarragonins, des de l'octubre de 1863, ben just un mes després de la inauguració del l'Ateneo, una comissió constituïda el 4 d'agost (BAIXAULI 1969: 69) havia anat publicant al *Diario de Tarragona* crides i reunions al Saló de la Junta de Comerç per captar socis per al que pretenien ser uns jardins o camps a l'aire lliure per a l'esbarjo dels tarragonins:

el pensamiento que ha presidido en su formacion ha sido el que se considere como un Casino ú otra cualquiera Sociedad de recreo. No se trata de especular; no se desea lucro; lo que se quiere es ofrecer un nuevo estímulo de divertimento y de placer. (DDT 05.11.1863)

En aquest mateix breu s'anunciava que s'havien aprovat els estatuts o reglament, els quals no tenien altra forma que la de qualsevol societat com ara l'Ateneo mateix.⁷⁷ Contenia, segons descripció de Josep-Pau Virgili, 25 articles ordenats en sis epígrafs, la majoria dels quals eren paral·lels als de l'Ateneo o altres associacions (genèrics per a les entitats). La junta de govern constava de president, vicepresident, secretari, tresorer i quatre vocals, càrrecs amb una durada de 4 anys a meitat dels quals es feien eleccions per renovar el 50% dels membres. Les signatures del reglament eren les següents:

⁷⁷ No hem localitzat enlloc el reglament, per bé que Manuel (1987) els estudia (però no els annexa, a diferència dels del de l'ATCO) i que Jordi Rovira Soriano a l'article "Amb T de Tarragona. Els Campos" de *La Vanguardia* (01.06.2012), p. 4, en reproduïx la portada, provinent del seu arxiu. Josep Maria Virgili, fill de Josep-Pau Virgili, ens comentà que recordava haver-los vist per casa seva, però que no recordava on.

President: Josep Maria Albanès.

Vicepresident: Antoni Rovira Altisen.

Vocals: Joan Barnils, Francisco Corbella, Rafael Cañellas, Josep Virgili Boqué.

Secretari: Francisco Salvany.

Publicats el 28 d'octubre de 1863 per la impremta del *Diario de Tarragona* després de ser autoritzats pel governador civil de la província, es comptava amb un nombre determinat de socis que pagaven una quota i que podien, a més, adquirir obligacions amb les quals es va conformar el capital base per construir-los. Calia aportar fraccionadament 1.000 rals de billó a raó de 100 rals mensuals, amb un interès anual del 6% a comptar des de l'obertura pública dels jardins. Les atraccions i espectacles que s'hi fessin a dins anaven a part. Segons Virgili, els beneficis anuals es dividien en quatre parts iguals, una de les quals anava destinada a la millora de les instal·lacions i a la conservació dels jardins. Les altres tres es dividien en lots de 1.000 rals que se sortejaven per al reintegrament de les quantitats avançades pels socis accionistes. Un cop tots els socis haguessin vist retornats els diners, per junta es decidiria què fer-ne, dels beneficis, en cas que n'hi haguessin.

Els terrenys van ser adquirits a cens a Eusebi Bertran (DDT 04.08.1863), a qui es pagaria una quota de pensió anual de 160 duros (MAGRIÑÁ 1901: 80). Partint de les escriptures que reproduïen Josep-Pau Virgili a les seves "Notes per a un diccionari tarragoní", també Baixauli (1969) i, després, Manuel (1987)⁷⁸ es tractava d'una:

pieza de tierra contigua a los muros de esta ciudad i partida "San Pedro de Sescelades" de 4 jornales del país, equivalentes a 2 jornales + 74 ctms estadísticos.

Linda al este con el paseo de los Álamos, al sur con el camino que partiendo directamente de la Puerta de San Francisco empalma con la carretera de Lérida, y en parte con la tierra de D. Dolores Llanes; al oeste con la de esa misma, intermediando un barranco, y al norte con las de D. Juan Rossell, y en parte con las de D. Miguel Monrabá. Por los interesados condominios de la finca se hizo constar en 8 de marzo de 1864 que dicha finca había de destinarse exclusivamente a la construcción de unos Campos o Jardines de Recreo con la circunstancia que en cualquier tiempo le diera otro destio quedaría sin efecto dicha venta y volvería á los suyos, la propiedad de la misma con todas sus mejoras.⁷⁹

Segons Lluís Mezquida, periodista i historiador tarragoní, tot i que la propietat era d'un particular, va caldre el permís de l'autoritat militar perquè la zona requeria en la seva jurisdicció, la normativa de la qual, com ja hem comentat, prohibia erigir cap edificació en una distància

⁷⁸ El bibliòfil no filia el fragment, tampoc Baixauli; Manuel ho fa en nota al peu a una notícia del DDT del 17.06.1863 (n. 169), cosa que és incorrecta. Tampoc es troba a l'Arxiu Històric de la Ciutat o en altres fons municipals, perquè entenem que és un document particular.

⁷⁹ Segons Cardó Soler (1983) via Soronellas (2006: 80 n. 74), un jornal estadístic —creat per unificar la diversitat de mesures que hi havia de cara al cens estatal— equival a 0,6084 ha. Per tant, la superfície total era de 12.168,74 m². SORONELLAS, Montserrat (2006). *Pagesos en un món de canvis: Família i associacions agràries*. Tarragona: Publicacions URV.

d'un quilòmetre a la rodona de la muralla. El brigadier comandant general de la província, Fernando del Pino, va concedir el permís el febrer de 1864 (MEZQUIDA 1968: 82).

Podem veure els terrenys en aquest detall del plànol de la rada i del port (carta nàutica) de 1880, esmentat abans:



Mezquida, seguint Virgili, Rovira Gómez (2011) i Rovira Soriano (2012) han ubicat *grosso modo* el solar entre els actuals carrers de Maria Cristina, Estanislau Figueres i la zona compresa pels carrers Baró de les Quatre Torres, López Peláez i Hernández Sanahuja. Rovira Soriano també feia notar que el traçat peculiar de l'actual carrer Taquígraf Martí és degut a la reparcel·lació final dels socis, la qual val deixar una via de 10 metres d'ample al llarg de la finca (actual carrer). Efectivament, tal com es pot veure en la còpia fragmentària del plànol de l'eixample de 1922, la finca limitava a l'est amb el 'camino de ronda', actual Maria Cristina, tocant amb Estanislau Figueres i s'allargava cap a l'oest fins gairebé tocar el carrer Pin i Soler. La resta de límits exteriors de la finca no coincideixen amb cap carrer actual, sinó que travessen per la meitat les illes de cases. Amb tot, sí que es pot veure que el carrer Taquígraf Martí i el que segueix en línia, López Peláez, que acaba al c. Maria Cristina, corresponen amb força exactitud amb la via central.



La comissió va encarregar a l'arquitecte municipal, Antoni Gras, que elaborés els plànols del cafè restaurant i del saló cobert que s'inclourien a dins dels jardins durant la tardor de 1863. Llavors es prepararen els terrenys perquè, quan fos el temps, es pogués plantar la vegetació escollida per floricultors especialistes. Van desfer els marges dels bancals i els arbres que s'hi cultivaven. Una de les intervencions bàsiques fou la millora dels pous de la finca. Segons informà el *Diario de Tarragona* (18.09.1863), es van netejar i aprofundir i, també, es van excavar mines perquè servissin de dipòsits per a les èpoques de sequera. També es va delimitar el parc amb una tanca. Per la banda dels Campos que tocava a l'actual avinguda de Maria Cristina el mur perimetral acabava amb el portal d'accés als jardins, consistent en dos pilars ornamentats amb motlures, i les taquilles on es podien adquirir les entrades. S'hi hissaven banderes per anunciar que els jardins estaven oberts i que hi havia funció al teatre.

El tram per on s'accedia des de la ciutat també va haver de ser intervingut. Segons les fonts, corresponia al camí que sortia del portal de Sant Francesc (rambla Vella, alçada de l'Arxiu Històric), en direcció al camí reial i a les finques que hi limitaven; un camí de carro en pendent de ben just 300 metres que, segons Virgili, és l'actual carrer López Peláez. Més concretament, és el tram que va des de Maria Cristina fins a l'antiga caserna de la Guardia Civil, fent cantonada amb el carrer de Josepa Massanès, que limita per l'oest el parc Saavedra. Hem localitzat alguns breus en què s'informa que una via d'accés directe fou obert de bell nou i que estava projectat plantar-hi arbres a cada banda i disposar alguns bancs per seure-hi (DDT 10.06.1864; 26.07.1864; 29.06.1864; 24.08.1864). Una altra de les millores de cara a la millor circulació de carruatges i persones fou el pas estret per la reixa (*rastrillo*) i el pont del fossat de circumval·lació de la muralla per la banda exterior del portal de Sant Francesc. Tindrien efecte quatre anys després (DDT 13.12.1868):

Las mejoras van ganando terreno en esta ciudad, al ensanche que se da á la calle de San Francisco y a la del Hospital, debe añadirse el derribo del rastrillo y fortificacion inmediata a

la Puerta de San Francisco, punto sumamente concurrido; y con la mejora que se lleva á cabo se evitaban muchos sustos y desgracias, inevitables muchas veces, por lo estrecho que era el paso en aquel punto, en particular en las últimas horas del día. Los Campos de recreo, en particular ganarán también mucho, pues que quedando despejado el paseo que se formó hasta el rastrillo, desde la salida de la muralla presentara aquel ameno sitio un bonito punto de vista.

La zona que calia creuar per arribar als jardins era coneguda com el passeig dels *aubes* (àlbers), el més antic de la ciutat, si fem cas al gasetiller del *Diario*, que en demanava la millora i conservació a l'ajuntament “por su antigüedad y posición”. Gibert, en l'article de 1892, en parlava des del record.

A banda de l'arranjament de la via, calia il·luminar el tram, tema que ocupà força línies en premsa. Per fer-ho s'hi va preveure la construcció d'una única canalització per a l'enllumenat de gas que hi passés, unint així la part alta amb els jardins (DDT 03.07.1864). Tanmateix, no va poder estar enllestida per a la inauguració, per la qual cosa l'Ajuntament va haver d'instal·lar-hi fanals (DDT 02.08.1864; 24.08.1864). Segons l'acord municipal del 12 d'agost de 1864 (AHCT), es tractava de vuit faroles alimentades per gas, sostingudes amb canelobres de fusta “desde la salida de la puerta de San Francisco hasta la principal de los Campos de Recreo, en el nuevo camino que al efecto se está construyendo, cuyos gastos deberán correr de cuenta del Cuerpo Municipal, segun la contrata estipulada por hallarse fuera de la poblacion”. El servei havia de començar el dia de sant Magí.

A l'any següent, però, un tall del subministrament de gas als Campos de Recreo moments abans de començar la funció lírica del dia 2 d'octubre va desfermar la polèmica. L'endemà mateix el gasetiller titllava aquell incident d'*escándolo mayúsculo* atès que no només s'havia deixat el públic —socis i no socis— dels Campos a les fosques, perjudicant-ne l'empresa i la companyia lírica, sinó que s'havia apagat un tram de via urbana que pertanyia al municipi, com hem vist. Des de la capçalera, que assumí el rol de veu de l'opinió pública, es lamentava que les conseqüències del conflicte entre dues empreses recaiguessin en els tarragonins que anaven a gaudir de les funcions líriques havent pagat la seva entrada, molts dels quals no eren ni socis ni propietaris.

Sense deixar passar gaire temps, el responsable administrador de la Sociedad Tarraconense para el Alumbrado de Gas, Eduard Bridgman, va defensar-se publicant la carta que dirigí a l'Ajuntament informant del cas (DDT 04.10.1865). Al·legava l'empresa que, abans de tallar la canalització única, s'havia avisat la societat dels Campos perquè paguessin. Igualment, tornaria a encendre les faroles del tram de via urbana, “que nada tienen que ver con la contrata, y cuya luz solo fue cedida sin compromisos por complacencia nuestra, acatando su orden superior”, deixant en mans de l'Ajuntament qualsevol perjudici que pogués tenir, ateses les condicions. Informava, per últim, que separaria en dos trams la canalització de tal manera que si la societat

dels Campos no pagava, tallaria només el subministrament d'aquells jardins sense afectar el tram urbà.

La rèplica del vicepresident Rovira Altisen es publicà el dia 5 d'octubre. La quantitat demandada era el motiu del conflicte, ja que s'exigien 600 m³ a pesar que s'havia tancat la clau de pas durant l'hivern. Seguint endavant, el dia 8 ja es pot veure com s'entrecreuen dos debats. D'una banda, Bridgman contra el diari, que posà cullerada en nom del poble tot blasmant l'empresa del gas sense tenir dades ni coneixement de causa. De l'altra, el cas de l'empresa gasística amb els Campos i l'Ajuntament. Sobre la darrera qüestió, la carta del dia 8 de la Sociedad Tarraconense para el Alumbrado de Gas es capbussa més en els detalls i s'embrancha en aspectes tècnics i legals que s'escapen de la nostra recerca. Ras i curt, l'empresa els estava fiant el gas que consumien i havien anat ajornant-ne el cobrament. Acabaria tancant el debat la resposta de Rovira i Altisen del dia 9 d'octubre, en què acusava Bridgman de no deixar clares les condicions del contracte d'abonament dels Campos al subministrament de gas i d'aplicar criteris distints a benefici de l'empresa amb l'excusa que es tractava d'un servei fora de les muralles.

Passant per alt els detalls, aquest conflicte ens serveix aquí com a un dels primers indicis del que seria una constant en el govern dels Campos, això és, els problemes de solvència econòmica. Ara, però, fem com Bridgman en la darrera carta: prenem els mots de la farsa de Pathelin i *revenons à nous moutons*.

Amb els terrenys delimitats, l'abastament d'aigua assegurat, i l'accés i l'enllumenat en procés, quedava emprendre les obres de les edificacions que quedaven a dins. En tant que jardins a l'aire lliure, aquests edificis buscaven protegir el públic del sol i la calor. L'organització distribuïa les cadires soltes pels salons a cada espectacle. Al cap dels anys i en una ampliació s'hi construïren llotges, que podien ser llogades pels socis.

Articulats pel passeig central que dividia en dos la finca longitudinalment, com es pot veure al plànol de 1880, l'edificació més important dels Campos de recreo seria un gran saló (circular, si fem cas de DDT 06.07.1864) on se celebrarien balls, concerts musicals i altres actes amb gran afluència de públic. Podria tractar-se de l'única edificació que s'aprecia al plànol. També disposarien els jardins de gloriets per emparar les bandes militars, encarregades de posar banda sonora als passejos dels tarragonins; d'una cascada, estanys i fonts—circuit d'aigua, doncs—; d'una zona habilitada per practicar el tir

CAMPOS DE RECREO.—Circo ecuestre.—Bajo la dirección de Mr. Joanni.—Gran función para hoy.—Última irremisiblemente á beneficio del clown Mr. Carlos Rozner.—Por el gran saltador Mr. Rozner, un «TERRIBLE SALTO de 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7 caballos».—El gran paso á caballo, por Mr. Joanni, «El marinero.»—Por la familia Silbons, «Los juegos icarios.» El gran «Paso á dos,» por los hermanos Mr. Joanni y Mad. Clarise.—El director Mr. Joanni presentará en libertad el caballo «Mustafá». Por la familia Silbons, «Los feyng rings».—El difícil trabajo á caballo, por Mad. Weber, «El paso de los chales».—Mr. Manny con la cabeza dentro de un saco y las piernas atadas, el «Gran salto de varios objetos».—Por los clowns Rozner, Alfredo, Walter y otros se ejecutará una «Entrada cómica».—Infinidad de maravillosos trabajos por todos los artistas.—A 2 rs.—A las 2 y media.

(‘tiro de gallina’, que seria motiu de queixes dels veïns per culpa de les bales perdudes), i d’un saló-cafè annex a la sala gran que fou arrendat pel mateix propietari del cafè del Teatre Principal, el senyor Soler (DDT 29.06.1864). Segons Virgili, Soler comprà expressament el parament i el mobiliari, no pas la Junta.

Al davant del cafè, quedava la plaça central, que estava decorada amb quatre estàtues situades als extrems i que representaven les quatre estacions, obra de l’escultor tarragoní Bernat Verderol, que hem vist que fou professor de l’ATCO. Tal com hem pogut registrar, a partir del juliol de 1873, la plaça és anomenada també hipòdrom, perquè s’hi exhibiren espectacles de circ que comptaven amb números eqüestres, com fou el cas de la família Silbons (DDT 16.10.1874, entre altres). Les dimensions d’aquesta plaça eren considerables, tenint en compte que el 1885 s’hi van col·locar un total de 600 cadires per escoltar-hi els concerts (Virgili, “Notes per a un diccionari tarragoní”).

La data d’inauguració dels jardins es va fixar el dia 24 de juliol de 1864, tot i que encara no s’havien acabat les obres del gran saló, el primer que començà a construir-se. Segons Lluís Mezquida, la crida feta el 1863 per captar socis no va donar bons resultats, de tal manera que els industrials subministradors de material per a la construcció van haver d’esperar a cobrar un cop el recinte estigués obert i comencés a donar rendiments. Tot i l’escàs suport de la ciutat, la junta va decidir que arribats a aquell punt era millor tirar endavant i inaugurar.

Posats a tenir, i de cara a fer difusió de les activitats per captar més socis, es va fundar la publicació *El Eco de los Campos de Recreo*, el primer número de la qual va repartir-se el 22 de juliol (duia la data de la inauguració, el 24, però). S’hi anunciava el programa dels actes, així com un text fundacional, tota una declaració d’intencions de la nova societat, que havia de treure del *marasme* l’avorrida vida cultural tarragonina. Constaven com a directors el mateix president, Josep Maria Albanès i Antoni de Magriñá.⁸⁰ Una altra iniciativa editorial i que també ens parla de la recepció i l’interès per l’òpera a la ciutat fou la venda als mateixos jardins de llibrets bilingües en italià i espanyol de les òperes que es posaren en escena a partir de la segona temporada, de tal manera que els socis “no solo podrán estar enterados del argumento si que tambien podran seguir la letra del canto” (DDT 08.09.1865). No podem assegurar amb la nostra base de dades que la venda perdurés al llarg de la resta de temporades.

El programa per a la primera funció, que tindria lloc a partir de les sis de la tarda, constava d’un concert de la banda del regiment de Bailen, un concert dels cors i l’orquestra de l’Ateneo

⁸⁰ Informació de la capçalera extreta de Virgili (1980) i de Luis del Arco (1908). L’impressor comenta que Albanès, amic de Joan Prim, era el propietari navilier que duia la línia Tarragona-Barcelona abans que s’establís el ferrocarril. No s’ha conservat en cap arxiu públic o privat, que sapiguem, cap exemplar d’aquest periòdic de curta vida: el 21 d’agost de 1864 la Junta va decidir retornar als subscriptors la quota i repartir els exemplars gratuïtament com a obsequi. Si tenim en compte les dificultats econòmiques de la societat, de ben segur que una de les primeres retallades el degué enterrar.

Tarraconense, dirigits pels músics Pla i Gatell, focs artificials i un ball final. Per als xiquets es van muntar uns cavallets (“coches aéreos, montados sobre un gran tablero giratorio”). L'èxit semblava servit.

Pel que fa a les referències a l'espai dedicat al teatre, en tenim ben poques que ajudin a descriure'l, però podem afirmar que formava part del gran saló, com si aquest fos un espai polivalent amb diversos annexos. Per exemple, el dia 30 d'agost de 1864, el gasetiller informava que la Junta, atenent a les demandes del públic, havia cregut prudent d'ampliar el gran saló per encabir-hi més gent: “ese ensanche se dará en cada uno de los lados laterales destinándose una de las alas al escenario de un pequeño teatro y la otra á palcos y tribunas”. O bé l'anunci: “tendrá lugar la primera funcion en el teatro construido en el grandioso salon de los campos” (DDT 12.04.1865). La descripció que en fa Mezquida (1969: 88), segurament presa del record de Josep-Pau Virgili, tampoc ajuda gaire més:

Amplio escenario, construido de ladrillo con revoco decorado a base de la reproducción de columnas y otros elementos arquitectónicos, formaba esbelto arco, de parecidas características al de Bará, si bien de menor base.

El que també sabem del cert és que obrí les portes mesos després de la inauguració dels Campos, a causa del retard en les obres. Fins llavors, els espectacles havien de tenir lloc a sota del gran envelopat, on un petit teatre construït per sortir del pas era sovint motiu d'ensurts, com ara un conat d'incendi enmig de l'espectacle de jocs mecànics, autòmats i música del senyor Spira (DDT 10.09.1864). Efectivament, el gener de 1865, es convocà una junta per reunir més diners, perquè ja s'havia exhaurit el capital base. Així ho apuntava J. M. R. a la revista dedicada als actes per a la rebuda del nou arquebisbe (DDT 08.01.1865):

Aunque imposibilitada para ofrecer novedades [La Junta de los Campos de recreo] ha dispuesto que la tarde aquella estén empavesados con gallardetes, oriflamas y banderas, la verja, las glorietas y cabaña rústica, que corran las fuentes, y que la música con los coros hagan oír sus mejores composiciones, mientras que la comparsa de los enanos luciendo sus nuevos y ricos trages amenicen aquellas horas con sus danzas. [...] Durante la semana la espresada Junta ha celebrado una sesion para procurarse las cantidades necesarias con que hacer frente á los muchos gastos que sobre ella pesan, y en particular para terminar el salon con su teatro. [...] todos los señores se mostraron dispuestos á toda clase de sacrificios para completar las obras que faltan, y sabemos que aprontada ya la cantidad necesaria, cuánto antes se dará principio á los trabajos para que esté concluido antes del verano no solo el salon y teatro, que es lo que ha de dar vida á los Campos, si que tambien las demás mejoras que se proyectan.

Així les coses, l'inici de les funcions dramàtiques i la inauguració del teatre tingué lloc el dia 30 d'abril de 1865 i no pas el dia 16, diumenge de Pasqua i dia anunciat amb antel·lació, com afirmen la resta de fonts: les pluges també en van endarrerir l'estrena. La primera obra representada a càrrec dels actors de la companyia que havia actuat fins llavors al Teatre Principal, dirigida per José Sáez (2.1), fou la comèdia en tres actes de José Marco, *Sol de invierno*, estrenada a Madrid el 1860. Aquella primera temporada teatral començaria amb el

peu esquerre, ja que Sáez no seguiria i els tractes amb la companyia de Juan Garcia i Francisco Villegas (2.2), que ocuparia el Principal després, no van arribar a bon port, tot i que la junta els havia ofert 900 rals per funció nets (de l'orquestra i el personal del local se'n feien càrrec els Campos). Només hi van fer una única funció el dia 21 de maig. El darrer dels intents per aquell any fou la contractació de la companyia de Carlos Pintado, procedent de Tortosa. El públic no responia i causà alguns aldarulls. El crític del *Diario* ja parlava d'una mà negra que volia malmetre la imatge dels jardins (DDT 23.07.1865).⁸¹

Els decorats, consistents en un interior d'una casa i un paisatge exterior amb vistes a un poblat, anaren a càrrec del pintor i escenògraf saragossà Raimundo Planter Marco.⁸² En la crítica constructiva de J. M. R. de l'estrena (DDT 02.05.1865) sol·licitava a la junta dels Campos col·locar cortines a les vidrieres situades a ponent, perquè considerava que la llum natural (i el sol que entrava directe), a banda de molestar els espectadors no era la més apropiada per a l'escena.

També recomanava per al bon funcionament del teatre que les obres comencessin més tard per poder passejar després pels jardins amb la fresca de la tarda o, si més no que, començant abans, la funció oferís més varietat (fos més llarga i inclogués més d'una peça, s'entén). Per últim, abans d'inserir la poesia llegida per Sáez el dia de la funció —d'un més que dubtós mèrit literari—, el crític proposava que s'abaratís l'entrada de tal manera que poguessin accedir-hi els menestrals, classe “que dá mucha animacion á las fiestas”.

Seguint la veta, algunes notícies ens han mostrat que els assistents havien fet modificar els horaris dels jardins. Aquesta és, sens dubte, una qüestió menor; amb tot, hi ha algunes tendències relacionades amb el públic, d'una banda, i amb les companyies contractades, de l'altra que voldríem apuntar. De manera general, els Campos eren oberts des de la primera hora de la tarda (14.30h-15.00h) perquè els assistents poguessin passejar-hi, prendre refrescos al cafè o gaudir de l'ombra de l'arbreda, així com assistir als balls d'envelat que començaven ben aviat.⁸³ Quan a partir de 1865 ja s'hi programava òpera, sarsuela o teatre un o dos cops a la setmana (un dia entre setmana i diumenge, indefectiblement), s'iniciaven entre les 19 i les 20.30 hores, després d'una introducció musical a càrrec de l'orquestra o la banda dels jardins. Si la cartellera duia més d'un títol o la peça durava molta estona (òperes, melodrames *de gran*

⁸¹ Per a aquests afers, consulteu els annexos del capítol 3.

⁸² Planter formaria part de la companyia de Juan García i Francisco Villegas (2.2) que romandria al Teatre Principal a partir del maig. Tornarem a registrar-lo el 1873, amb la companyia de Manuel Gamir (11.1) per al Teatre Principal. Vegeu els annexos del capítol 3 per al detall en qüestió de companyies.

⁸³ Analitzant les entrades recollides a la base de dades, només trenquen la rutina aquells espectacles puntuals que no tenen continuïtat al llarg de la temporada, com ara les companyies acrobàtiques, les de circ, les exposicions d'artefactes diversos, les de màgia... També s'alteraven els horaris (generalment avançant l'hora) si coincidí amb altres activitats de la ciutat, com ara les celebracions per Sant Joan, Sant Magí, Santa Tecla o bé les religioses, com ara Pasqua o Corpus.

aparato, entre altres), tot i començar entre les 18 i les 19 hores, s'amenitzava els entreactes amb música i, al capdavall, s'allargava igual.

Aleshores, hem localitzat una gaseteta en què s'anunciava que es faria un passi més aviat i amb preus més barats en atenció a la classe obrera, “á fin de que dicha clase pueda disfrutar de espectáculos líricos, ya que por la noche no puede asistir á las que se representan, para no faltar á sus trabajos, saliendo de ellos [espectáculos], como se acostumbra, a hora muy avanzada” (DDT 29.07.1866).

No fou l'únic cas en què es demanava a la junta no fer tan tard. Anys després, s'apel·lava a un fet vinculat estretament amb la ubicació dels Campos, l'estatus de plaça militar de la ciutat i els continus episodis de violència del període: l'hora de tancament dels portals de la ciutat.⁸⁴ Així, el 12 de juliol del 1876 (DDT), es demanava al municipi que deixés major marge de temps als que accedien per Sant Francesc perquè no haguessin de passar la nit al ras. Segons deixà anotat Virgili, calia un permís especial per fer funcions als afores després de la posta de sol. Com a sùmmum de l'estretor normativa, comenta que fins i tot es va arribar a donar el cas de tarragonins que, en veure que s'havien quedat fora, van escalar el mur i, després, van fer passar-hi la faixa perquè la dona, ben lligada, pogués també creuar-la. L'escena, digna d'un vodevil, tenia una lectura un poc més tèrbola. Darrere de l'estricta ordenança del tancament de portes hi havia els interessos dels establiments de dins de la ciutat que també oferien espectacles: la competència, és clar.

Una solució alternativa va ser fer funcions dobles, de tal manera que, ball i activitats dels jardins a banda, hi havia un primer passi entre les 15h i les 16h i un segon a partir de les 20h. Aquest horari va prendre volada sobretot en calmar-se el clima polític, com veurem a continuació, en una segona època dels Campos.

Els preus de les entrades estaven fixats en els abonaments, expedits amb unes determinades condicions. Cada inici de temporada, quan s'estrenava una nova companyia o quan decidien allargar les funcions pactades, la junta directiva feia publicar en premsa o mitjançant cartells i paperetes els preus del nou abonament, en cas que es modifiquessin. Adquirir-lo permetia l'entrada als jardins tots els dies. Per als dies en què hi havia funció teatral, musical o altres espectacles, amb l'abonament es lliuraven una quantitat determinada de bitllets (anomenats *series*), un per a cada funció i individuals, que s'havien d'entregar a la taquilla. També es farien funcions extraordinàries o fora d'abonament, per a les quals calia adquirir a banda el bitllet. En el cas dels socis que havien comprat obligacions i durant els primers anys (almenys així consta en el primer abonament que hem documentat: DDT 22.06.1865),

⁸⁴ En especial durant la Tercera Guerra Carlina (1872-1876). Segons Virgili, els tarragonins havien arribat a veure facciosos banyant-se a la platja Llarga, partides temudes perquè capturaven ostatges i reclamaven fortes sumes com a rescat (això sí no eren afusellats abans de poder pagar res).

l'abonament i la quota de soci es podia pagar tot descomptant dels interessos creats amb la inversió. Les famílies dels socis també gaudien de tracte preferent, amb preus reduïts. Es distingien els abonaments per a homes, per a dones i per a xiquets (fins als 12 anys), d'una banda, i els dels socis i els dels no socis (DDT 04.06.1868; 06.04.1869).

En el primer dels abonaments registrats (DDT 22.06.1865) el preu per als homes era de 60 rals anuals, 40 per a les dones i 24 els menors (la mainadera entrava debades amb l'infant). L'any següent, tanmateix, els primers es van reduir dràsticament a la meitat, mentre que la resta es van mantenir gairebé al mateix preu. A partir de llavors i en els anys en què hi hagué funcions dramàtiques, les referències ens indiquen que van mantenir els preus dels abonaments, amb variacions causades per la tipologia de l'espectacle o per les necessitats de finançament extra atesa la deriva econòmica dels jardins, com veurem.

En darrer lloc quedava el preu de l'entrada general de l'espectacle, obert a tothom qui hi volgués anar, i que és el que apareix a la secció de la cartellera dramàtica del diari. Aquí també es distingia segons gènere i edat. En algun moment també es van fer distincions per als soldats, que s'equipararen en preu als xiquets (per exemple durant l'any 1866, amb la companyia d'òpera italiana de Camilo Parodi). Els seients també s'adquirien a banda, i també es donà el cas que, en funcions d'òpera i com era d'esperar, els seients de les primeres files fossin més cars perquè se sentia millor. Uns altres casos de discriminació de preus segons files tingueren lloc amb la companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2, 1869), que van oferir gratuïtament els seients posteriors per, és clar, atraure més espectadors. També Monzani (5.3) va fer publicar en la cartellera una nota s'advertia que les sis darreres files serien a meitat de preu (2 rs.) “para que la clase trabajadora pueda participar de las funciones” (DDT 28.06.1868). Cap al final del període buidat, els abonaments ja distingeixen en seients de primera i de segona classe, amb o sense entrada. Per últim, comparant-ho amb els abonaments del Principal, els Campos només comptaven amb una única classe de llotges, que entenem que es corresponien a una única fila o pis, no sabem si elevat, que es llogaven per a tota la temporada. És a dir, qui n'adquiria una la podia utilitzar també quan fessin balls o altres activitats, no només el teatre.

Al llarg del període acotat, els preus de l'entrada general variaren ben poc: el mínim fou d'1 ral i el màxim de 3 rals, sent 2 rals el preu més comú de totes les funcions registrades. Les entrades més cares corresponen a companyies d'òpera (Genaro Ricci,⁸⁵ 2.4, 1865; Camilo Parodi, 3.3, 1866; Eugenio Monzani, 5.3, 1868...). Excepcionalment, la companyia d'aficionats de l'Ateneo va cobrar 3 rals en una única funció extraordinària el 15 de setembre 1872 per

⁸⁵ Com a document d'interès, hem recollit un *remítido* al DDT del dia 25 d'octubre de 1865 arran d'una polèmica amb Ricci, on s'exposen detalladament les despeses de la companyia i el que cobraven els intèrprets.

recaptar diners de cara a les despeses de la celebració de Santa Tecla. Segons Virgili, es tractava d'uns preus molt populars i “assequibles per a qualsevol armilla”.⁸⁶

La qualitat de l'elenc i la dimensió de la companyia també repercutien proporcionalment en els beneficis econòmics dels Campos de Recreo. Atès que les formacions artístiques s'analitzen en el capítol següent i en el document annex del mateix capítol, caldria ara posar el focus en qui van ser els responsables de la gestió dramàtica dels jardins.

Entra aquí en joc un aspecte que comentem en la introducció del següent capítol que hi està vinculat i que pot extrapolar-se al total de locals tractats aquí. Es tracta del procés mateix de gestió dels contractes teatrals durant el segle, de quin era el procediment, quina la regulació i qui n'eren els encarregats, tenint en compte, sobretot, que fou durant el Vuit-cents quan es passà del gremi a la indústria cultural, i tot mentre es multiplicaven els escenaris disponibles on fer teatre. Com es comenta, encara manquen estudis que facin llum a l'àmbit català de manera general.

De tot el volum de dades de premsa corresponent als Campos de Recreo, són ben pocs els casos en què el gasetiller concretava el nom de l'encarregat per part dels jardins de contractar i gestionar la companyia dramàtica o lírica i, per descomptat, quin procediment se seguia. Només tenim com a indicis uns genèrics “la empresa de los Campos” o “la Junta”, perquè el que realment importava des del punt de vista informatiu era quin elenc vindria i què posaria en escena. Tampoc han pervingut els documents interns de la societat amb les atribucions dels càrrecs de la junta i la gestió del teatre. Per tant, amb una informació tan escadussera, poc precisos podrem ser a l'hora de donar dades i noms.

El que sí que hem pogut escatir ha estat que la gestió dels jardins no anava a càrrec de la mateixa junta, sinó que se subarrendava a tercers, tal com ho feia el Principal, i que al llarg de les temporades va tractar-se tant de socis propietaris dels jardins com d'agents externs. Aquests arrendadors, alhora, s'encarregaven de buscar la companyia dramàtica o lírica que volgués actuar-hi. Josep-Pau Virgili, en aquest sentit, asseverava que els Campos canviaven gairebé cada any d'empresaris, cosa que, sumada a l'agitació política i l'entrada de la fil·loxera, van perjudicar-ne la bona marxa. Per la nostra part, podem confirmar-ho amb mostres del periòdic, com la revista del 21 de gener de 1866, segons la qual els socis podien presentar *proposiciones* per arrendar els jardins. Les propostes, posteriorment, entraven en la subhasta que en determinava l'adjudicació final. Mesos després d'aquesta notícia, per exemple, es va plantejar

⁸⁶ Comparar preus i cost de vida és una labor delicada i complexa, fins i tot per als historiadors. Amb tot, aportarem algunes dades per acotar-ho: la subscripció anual al *Diari de Tarragona* era de 96 rals; Inocenci López Bernagosi venia les gatades de Pitarra a 1 i 2 rals, la mitjana del jornal diari d'un pagès barceloní (Penedès) entre els anys que estudiem nosaltres estava als voltants dels 9 rals (GARRABOU et al. 1991: 41) i a Tarragona, Gaietà Sentís cobrava un ral per tallar i pentinar, i Janini, el propietari de la quincalleria, importava xocolata de Barcelona: la lliura costava entre 3 i 8 rals (1875).

un consorci entre socis propietaris i aficionats del Teatre Principal (DDT 20.06.1866) per gestionar tots dos locals:

Teatro. —Hemos oido la especie de que una asociacion de propietarios de los "Campos de recreo" y concurrentes al Teatro se dispone á presentar proposiciones para el arriendo de este último, con la idea de traer á él una buena compañía lírica, estendiéndose su combinacion hasta dar ocupacion en el Teatro y en los "Campos" á los dos bandos de músicos, que batallan siempre en nuestra ciudad en perjuicio suyo y del público.

Sabem també que, com és habitual en aquest tipus de contractes, el mínim de partida sempre el posava la Junta dels Campos. La temporada següent (1866-67), el preu i les condicions exigides per la junta foren excessius (DDT 04.06.1867). Les conseqüències, vistes les condicions, van ser que, d'entrada, els responsables de les companyies rebutgessin de treballar-hi:

Que será? —Según tenemos entendido han mediado proposiciones para que en el teatro dé Los Campos actúe la compañía lírica que hoy funciona con aplauso en el Teatro principal; pero las gollerías que, dicen, **se han pedido como condiciones de arriendo son de tal naturaleza que no puede haber ningún artista que se encuentre en el caso de aceptarlas**, á no querer trabajar *gratis et amore*, y tal vez, poner de su bolsillo. Esperamos que unos y ótros cedan algo de su parte para su bien y para complacencia del público, pues á juzgar por lo observado en los años anteriores, las funciones de noche en aquel sitio de apacible recreo serán muy concurridas.

La situació econòmica dels jardins era delicada ja des dels inicis. Hem anat veient que la Junta anava fent mans i mànigues per acabar de construir-los i pagar els creditors, i que les companyies líriques i dramàtiques anaven rutllant, però amb resultats discrets. Arribats al quart any de funcionament, la insolvència a què es va arribar requeria prendre mesures dràstiques per liquidar els deutes derivats dels préstecs. El 24 de juny de 1868, Josep M. Recasens, el crític del *Diario* feia patent que calien sacrificis per treure els Campos “de esa especie de sopor”. Així, doncs, exposava que gran part dels socis havien fet una proposta d'acord amb els creditors:

Sobre los Campos de recreo pesa un crédito, y sabemos que se ha estipulado un proyecto de convenio que ha de asegurar la existencia de la sociedad. Por él se estipula que cada uno pague lo que le corresponde, lo qual es muy natural, porque no es justo que carguen unos con lo que puede ser efecto de omision ó indiferencia por parte de los otros. El convenio está basado en este principio de equidad.

A hacer extensivo el crédito á una gran mayoría de sócios, á ser acreedores los mas en lugar de los menos que son ahora; al efecto responderán de los que dejen de tomar su título, ó lo que es lo mismo de los que dejen de pagar la parte que pueda corresponderles para extinguir la deuda.

Con este acto de abnegacion y de verdadera conciliacion que acabará con la deuda, como todos ó una gran mayoría estarán interesados en dar vida á los Campos, estos se verán mas concurridos porque tendrán el aliciente de las funciones.

Tot i que aquell estiu van començar les funcions de la companyia d'òpera italiana d'Eugenio Monzani (5.3), el dia 10 d'agost de 1868 va frenar-se de cop l'activitat. Al diari, una convocatòria urgent de la Junta General confirmava el pitjor dels escenaris: la fallida econòmica

impedia tirar endavant amb l'explotació dels jardins. Es va posar en consideració dels socis la proposta entre la junta i els creditors el dia 11 d'agost, però no hi va acudir el nombre suficient de socis que estipulava el reglament i van haver de posposar fins l'endemà la reunió. A partir d'aquí, el *Diario* va deixar d'informar sobre la qüestió. La visita a la ciutat de Zorrilla i Víctor Balaguer, la mort de Julián Romea, les festes de Sant Magí i, per descomptat, l'actualitat política, amb la revolució de Setembre a les portes, van aclaparar les planes del periòdic durant l'agost.

L'activitat espectacular als Campos va quedar limitada als balls de tarda i a funcions puntuals de màgia i prestidigitació: Fructuós Canonge hi actuaria els dies 15 i 16, el cèlebre Mister Hume (Alexandre La Roche Lambert), un prestidigitador de fama internacional, tancaria el mes (DDT 29.08.1868). El setembre veuria celebrar Santa Tecla sense cap tipus de variació respecte als anteriors anys i començaria la temporada teatral al Principal amb total normalitat. Poc després, la companyia de gimnastes i acròbates dirigits per Tomás Teresa hi farien estada (DDT 25.10.1868)... mentre la qüestió de la fallida havia quedat silenciada. A final d'any, després de comentar les millores urbanístiques en la sortida del portal de Sant Francesc, Recasens reprenia l'interès (DDT 13.12.1868):

A propósito de los Campos, desde que trabajó en ellos la numerosa compañía del señor Teresa que atrajo una regular concurrencia por sus difíciles y sorprendentes suertes y grupos, juegos varios equilibrios, no han dado señal de vida, ya sabemos que las circunstancias no favorecen las diversiones; pero un rato de solaz siempre es agradable, y corrió de tanto tiempo que tan delicioso sitio de recreo viene siendo objeto de tiros y troyanos, y hace muchos meses que no se habla de darles vida y animacion, quisiéramos que los que deben estar interesados en el sosten de lo que tantos sacrificios ha costado, y que hace honor á Tarragona, procurasen que á lo menos en las tardes de los jueves y domingos se diese algun espectáculo que llamando la atención reportase honra, provecho y diversión á unos y otros.

S'havia aprovat la proposta per Junta general? No en tenim constància directa, però per la deriva que prengué l'establiment podem avançar que el daltabaix fou considerable i que alguns socis deixaren de ser-ne. Prenem aquí el testimoni directe d'Antoni de Magriñá (1901: 80), que ens posa ara llum sobre la qüestió econòmica i aporta algunes dades d'interès. En el capítol titulat "Los malos negocios y lo que no existe" exposava que la societat creada va gastar-se uns 22.000 duros "y el año 68 se apoderaban de ellos los acreedores, que creyeron hacer un negocio, pues se los quedaban por unos 7.500 duros, que era su crédito". És a dir, perdonant el crèdit pretenien quedar-se amb tot el capital invertit per a la construcció. Per sort, no van sortir-se'n, perquè "al poco tiempo tuvieron que abandonarlos porque no se cubrían los gastos de entretenimiento y sostener sobre si la pesada carga de tener que pagar por espacio de muchos años 160 duros de pensión al dueño del terreno".

L'establiment va continuar obert, però sense activitat dramàtica o lírica de consideració. Els anys següents passaren sense pena ni glòria, mantenint els balls i les visites puntuals de companyies com la d'August Reinaud, d'acròbàcies i eqüestre (DDT 06.05.1869). Pel que fa al

teatre, el 1869 hi actuà una companyia d'aficionats al teatre català (6.2) composta, en bona part, per tarragonins i alguns membres de la que havia estat funcionant durant l'hivern al Teatre Principal (6.1) que, pel que es pot deduir, es van oferir voluntàriament a la Junta per tornar a donar vida a aquell teatre abaratint-ne les entrades (DDT 20.05.1869). Tot i l'esforç, el 1870 l'activitat dramàtica va seguir en davallada, fins al punt que el gasetiller ja parlava de postració i decadència:

Nuestros Campos de recreo siguen en la mayor postracion y no se sabe haya alma alguna caritativa que trate de reanimarlos, cosa tan necesaria y recomendable como sería, para la próxima estacion. Asi somos los tarraconenses; apáticos hasta dejarlo de sobra. Todo lo queremos, pero sin sacrificio alguno por nuestra parte, y solo para cuando queramos un rato de expansion. ¡En todo lo mismo! (ET 23.04.1870)

Al juny d'aquell any, es va fer públic un nou plec de condicions per a l'abonament anual als jardins (ET 01.06.1870).⁸⁷ Les quotes dels abonaments retornaven als preus del primer any (1865) “queriendo dar una prueba de deferencia a los señores que fueron socios de los mismos” i s'indicava que, malgrat que l'administració dels Campos no podia comprometre's a complir amb les condicions, perquè depenien de l'èxit i l'assistència a les activitats que s'hi farien, s'esforçarien “para que dicho sitio de recreo recupere la animacion que ha perdido por circunstancias que no son de este lugar mentar, pudiendo asegurar á los señores abonados que aprovechará todas las ocasiones, y no reparará en sacrificios con tal de dejarles complacidos”.

Poques setmanes després, s'anul·là una funció i el gasetiller, que “por el hilo fuimos en busca del ovillo”, va afirmar que una gran part dels ex socis s'havien dedicat a desacreditar els Campos i de fer-ne fugir els pocs concurrents que hi quedaven (DDT 20.07.1870). Demanava a l'administrador —ens és desconegut— i als que encara hi tenien el capital invertit que fessin encara més bon tracte als ex socis “no pudiendo creer que por el mezquino precio que se paga se haga la oposicion por algunos”. Com era d'esperar, la polèmica estava servida. Dos dies després uns antics socis feren publicar una carta a *El Tarraconense* en què acusaven l'estat dels jardins com a motiu principal de la decadència. Per la riquesa de descripcions, en reproduïm algun fragment:

como paseo público, no tiene comparacion con el de Sta. Clara, y nunca el fresco ambiente circula con tanta libertad, por el fondo que ocupan los Campos, distinto á la altura y despejo que se disfruta en Sta. Clara, añade V. las miasmas que de vez en cuando despiden los abonos de las huertas inmediatas, cuyas fétidas emanaciones son mas sensibles en los vapores nocturnos, cuya incomodidad puede ser hasta perjudicial á naturalezas delicadas, lo que añadido al corto trayecto que tiene la plaza destinada á paseo, pues que llega á ser una incomodidad la continuacion de idas y venidas con tanta rapidez, que no deja de ser un defecto para los concurrentes, al que podría ser ameno sitio, á haber elegido á su fundacion otro punto mas favorable para dicho objeto; y añade tambien que aun cuando hay un salon-teatro donde podria ser el único punto aceptable si el teatro reuniera las circunstancias propias para sus funciones; cuya falta hace que sea monótono, por solo oir recitar, sin poderse, apesar de sus

⁸⁷ A diferència del Teatre Principal, no s'ha conservat cap plec de condicions.

malas condiciones acústicas, ilusionar con sus efectos de perspectiva por carecer de ella; y otros mil inconvenientes que podríamos citar, sin dejar de serlo la gran falta de luz y que por lo mismo son lo los que retraen la concurrencia á los Campos y no la oposicion de la mayoría de los que fuimos sócios.

Negaven també que fos una qüestió econòmica, atès que les entrades estaven a l'abast dels pobres de solemnitat. En aquest sentit, alertaven que els terrenys, tal com hem vist en les escriptures, havien sigut venuts per Beltran sota la condició que només fossin utilitzats com a jardins, en cas contrari, els serien retornats, cosa que tindria lloc si els actuals propietaris seguien volent lucrar-se'n: "dejaran de ser Campos si sus actuales poseedores no hacen abnegacion de sus intereses, despreciando toda especulacion que deseen les sea lucrativa". Per això, proposaven que s'oferís una major varietat i oferta d'espectacles i diversions, únic mitjà per captar el públic.

El periodista al·ludit, l'endemà mateix, respongué als atacs des del *Diario de Tarragona*. Acusava els ex socis d'il·lògics i contradictoris perquè primer posaven les condicions del lloc com a excusa per al decaïment però, després, assenyalaven l'oferta d'espectacles i entreteniments com a punt dèbil. Havent sigut la majoria dels socis els que havien decidit l'emplaçament final per als jardins i tancant el debat sobre la insalubritat (a Santa Clara s'hi sentien pudors, igualment i, a sobre, la humitat de la mar era tant o més perjudicial que els efluvis de les hortes), el gasetiller denunciava els ex socis d'haver dit públicament "y lo han oido cuantos han querido oirlo" que la seva intenció no era altra que afonar els Campos, de fer "una guerra a muerte" amb la seva influència i autoritat.

Després d'aquesta resposta contundent, tornà a fer-se el silenci en totes dues capçaleres. No s'interpel·laren més i els jardins seguiren el procés d'abandonament. Durant aquell any tot s'alterà, a més a més, a causa de l'epidèmia de febre groga (tifus) que s'havia declarat a Barcelona. La temença del contagi va aturar el moviment de mercaderies i persones i, a la ciutat, la Junta de Sanitat va arrendar el saló dels Campos per instal·lar-hi, en cas que fos necessari, un hospital de campanya (DDT 29.09.1870 i Acord municipal del 27.09.1870).

Passà un any més en blanc durant el qual la premsa no s'està d'envejar els Jardins d'Euterpe de Reus, en ple funcionament, mentre que els Campos anaven de mal en pitjor. La sequera per la falta de manteniment començava a fer estralls en la vegetació i el públic seguia minvant. Els gestors (si no la Junta, ja que dubtem que durant aquesta fallida ningú gosés arrendar els jardins) només van ser capaços de portar al teatre una única funció amb el melodrama sacre que estava omplint el Principal, *Sant Magí de la Brufaganya*, d'Antoni Grifell, a propòsit de la festivitat del patró. El desori era absolut. En una funció d'acròbates, el públic va pagar per seients preferents que no existien, s'apagà la llum a meitat funció... "¿Por dónde andará ahora la tal

compañía de acróbatas y del orangutan que no apareció durante la función? Échenle ustedes un galgo” (ET 10.10.1871).

La culminació de tanta deixadesa fou l'esfondrament del saló, que tingué lloc el 12 de març de 1872. Tot i que l'endemà es publicà que se n'investigarien les causes, no s'aclarí o, almenys, no es féu públic. A finals de mes se seguien retirant runes i intentant salvar tot el fustam possible.

A pesar que la Tercera Guerra Carlina acabava de començar, una nova societat particular va arrendar els Campos de Recreo per rehabilitar-los i donar-los l'animació que des de sempre els havia fet falta. Van aprofitar part del que va quedar dempeus per construir-hi un nou saló “mas propio de unos Campos, en el que podrán funcionar compañías ecuestres y gimnásticas”, mentre que la intenció era que al teatre, única estructura que va resistir, hi tornessin a actuar companyies tant de declamació com líriques (DDT 28.04.1872). Segons *El Tarraconense* es construïa un nou teatre d'estiu (envelat) on hi havia hagut el saló, a càrrec d'una empresa que l'havia arrendat per un període vuit anys (ET 14.05.1872). El nou abonament era molt barat, atès que el preu per a tota una família era de 20 rals anuals, el qual donava dret a l'entrada als jardins, funcions i balls a banda. Es contractà una companyia de sarsuela, amb el baríton Soler al capdavant (9.3), que quedà eclipsada per la companyia resident del teatre Romea, dirigida per Frederic Soler (9.4).

Les obres del nou saló anaven ràpid. Les millores foren la col·locació de la carpa, la construcció d'una vintena de llotges espaioses i *lunetas* tot al voltant del saló, deixant en un extrem l'escenari del teatre. Segons el gasetiller, calia que aquest fos mogut endavant perquè ja no gaudia de les condicions acústiques necessàries perquè hi actués una companyia regular.

Els nous arrendataris s'hi van esforçar de valent: van tornar la il·luminació fins al portal de Sant Francesc i a l'interior dels jardins, s'adequaria l'entrada pel camí de ponent, s'arreglarien els estanys, la “cabaña rústica”, l'entrada al saló i les gàbies, el terra de la plaça seria convenientment regat perquè no aixequés pols, s'erigiria una paret per protegir l'escenari i evitar que entressin galifardeus sense pagar, farien doble funció, contractarien bons espectacles i variats, la banda assajaria noves peces, i procurarien no solapar horaris amb altres diversions de la ciutat, com ara els concerts que es donaven al passeig de Santa Clara. Segons Josep-Pau Virgili (“Notes per a un diccionari tarragoní”), els empresaris responsables de la represa dels jardins foren Agustí Llaveria i Antoni Baixeras.

L'any 1873, calcats els ànims després de la proclamació de la I República espanyola, fou el de retorn a la normalitat. Finalment, van tornar a ser durant les tardes dels festius estivals un passeig concorregut pels tarragonins, cosa que, de ben segur, va facilitar que la companyia del Romea, dirigida ara per Lleó Fontova i procedent dels Jardins d'Euterpe de Reus (10.3) hi fes estada. En una de les gasetes en què es ressenyava una funció als Campos es parlà que

l'aforament fou d'unes 400 persones i que, tot i això, s'esperava que la concurrència fos major al llarg dels dies (DDT 11.07.1873).

A parer nostre, un dels encerts de la nova empresa fou la publicitat. Si una cosa caracteritza els anys següents és l'augment notable de gasetilles en la premsa que fan referència als Campos i informen sobre les millores i les activitats, sempre en un to positiu i esperonant els tarragonins a assistir-hi. L'any 74 no tingué companyia dramàtica contractada, però els balls, els concerts i la resta d'activitats dels jardins van tenir una molt bona acollida, de tal forma que els arrendataris decidiren allargar la temporada fins a final d'any contractant la companyia eqüestre dels germans Silbons.

A partir de llavors i fins al final del període buidat s'entra en la millor època dels Campos. Tot era placidesa i èxit d'assistència. Fins i tot es va donar el cas que els mateixos socis demanaren als empresaris que s'obriessin nous abonaments (DDT 07.07.1875) o que s'ocupés el Teatre Principal en nits en què el mal oratge feia de les seves (DDT 05.05.1876). En aquest punt, cal que fem un aclariment i posem en qüestió Mezquida (1969: 62), quan afirma que un dels motius del declivi dels Campos seria, precisament, que s'hagués de traslladar la funció nocturna al Principal perquè calia tancar les portes per l'estat d'excepció per la guerra. Segons exposa, la manca de coordinació i els interessos oposats entre les empreses dels Campos i les del Principal van repercutir negativament, de tal manera que els jardins només pogueren fer funcions de tarda. Segons les nostres dades, les companyies que ocuparen tots dos locals alhora ho feren per altres motius, com ara la preferència d'un teatre obert a l'estiu, el mal temps de cara a la tardor o la bona acollida que havien tingut a la ciutat i que permetia duplicar esforços i funcions (vegeu l'apartat del Principal i el següent capítol). En són exemple la companyia de Fontova (10.3), la companyia d'Anna Monner i Joan Isern (12.2), els quals s'acompanyaren dels aficionats de l'Ateneo i arribaren a actuar a tots tres locals teatrals tarragonins: Principal, Ateneo i Campos, o la de Gervasi Roca (13.6). En tots els casos que hem analitzat nosaltres, l'actuació en diversos locals no va tenir relació amb l'horari de tancament de portes.

Durant aquest període també s'allargà la temporada més enllà de l'estiu gràcies sobretot a la contractació de companyies dramàtiques de qualitat, com la dirigida per Gervasi Roca, procedent del Liceu de Barcelona i que tenia com a representant Eduard Vidal i Valenciano (13.6).⁸⁸ Hi contribuí, per descomptat, l'acabament de la tercera carlinada, tal com s'anunciava en obrir-se l'abonament del 1876. Però, per sobre de tot, hi contribuí el paper dels gestors dels jardins, que feren funcionar l'establiment amb l'ambició i la professionalitat que feia falta perquè, d'una vegada per totes, l'empresa cultural funcionés com una màquina ben greixada.

⁸⁸ Els casos en què Vidal i Valenciano exercí com a gestor de companyies teatrals a la ciutat de Tarragona estan tractats amb major profunditat a VILA Fernández, Anna (2015). "Eduard Vidal i Valenciano, empresari. El cas de Tarragona" a AMO I MESTRES (2015), p. 67-84.

Un dels ajustaments que tingueren lloc foren els preus de les entrades als espectacles. Una major qualitat dels elencs comportava un esforç econòmic superior a l'empresa. Es va anunciar que els socis pagarien la meitat del preu de les funcions de tarda, el preu del qual havia augmentat respecte de l'any anterior, i que caldria pagar per les nocturnes la totalitat del preu sense distinció com a abonats (DDT 12 i 21.04.1876). L'abonament seguiria permetent l'entrada als jardins i als altres espectacles i balls per al soci i la família, però sembla que alguns socis van queixar-se'n (DDT 14.05.1876). A pesar d'unes poques crítiques, no van parar de tenir cura i de millorar les condicions del teatre i la resta del recinte. Així, el juliol de 76 van instal·lar sis aranyes més per augmentar la il·luminació del teatre, a petició dels socis es van encolar les parets de les llotges perquè emblanquinaven la roba (alguns propietaris decidiren vestir amb roba els seients i el passamà), es taparen goteres de l'envelat perquè ningú fugís en cas de pluja i, fins i tot, es va establir un servei de cotxes per als abonats, de tal manera que cada dia que hi hagués funció podrien disposar-ne per tornar a casa.

A partir de l'abril de 1877 va haver-hi un canvi en la direcció del teatre. El reputat actor i director teatral Emili Arolas se n'encarregaria al mateix temps que gestionava el Principal. No era un desconegut del públic tarragoní, sinó que havia vingut en anteriors temporades a actuar i a dirigir-hi companyies al costat de la seva dona, Antònia Joaní (tots dos s'analitzen en el proper capítol). Feren venir, entre altres, la companyia dirigida per Rafael Bolmar (14.7), que inclogué repertori en valencià⁸⁹ o la d'Enric Antiga i Anna Monner (15.4), habituals dels teatres barcelonins. El relleu al capdavant del teatre el va prendre Eduard Sampons, un empresari teatral que també coneixia força bé la ciutat i el negoci, ja que havia vingut com a actor (1865: 2.2) i acabaria arrendant igualment el Principal. Ell fou el responsable de la vinguda a la ciutat el 1879 de la companyia del teatre Novedades de Barcelona, encapçalada per Antoni Tutau i Carlota de Mena, dues de les figures més destacades de la interpretació catalana (16.6). La cirereta del pastís la tornaria a posar Eduard Vidal i Valenciano, que s'encarregaria de la direcció de les funcions en què es posessin en escena les seves obres. També és digne de menció l'actuació d'una companyia de circ procedent del madrileny Circo Price dirigida per Chiesi i Alegría (DDT 13.04.1879) i que tenia a les seves files el *clown* anglès Tony Grice, tot un referent de l'època.⁹⁰

La darrera de les temporades als jardins que ocupen la nostra recerca, esgotats els vuit anys de contracte dels anteriors arrendataris, va anar a càrrec de la societat tarragonina La Artesana (DDT 16.04.1880). Aquest col·lectiu s'havia fundat poc abans que els Campos, s'ocupaven

⁸⁹ No deixa de ser inversemblant que el gasetiller del DDT (17.07.1877) s'atrevis a suggerir "á la empresa no ponga otra noche dos producciones valencianas que, como la mayor parte del público no lo entiende no quiere ir á fastidarse gastándose el dinero".

⁹⁰ Vegeu-ne una breu biografia i un retrat a "Tony Grice. Primer *clown* del Circo Price" a *La Ilustración Española y Americana*, n. 31, Any 28 (22.08.1884), pàg. 99-100.

d'organitzar balls i concerts amb la seva coral i orquestra al local que tenien al carrer Unió, un saló d'estil Lluís XV inaugurat el 1869, segons Rovira Gómez (2011: 239). També hi participà una agrupació d'aficionats al teatre amb el nom de Talia (17.4.1). Va cloure la temporada de 1880 la celebració del certamen literari i humorístic en català organitzat per la secció de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera anomenats Lo Bolit, ja tractat.

A partir de llavors, seguint Virgili, els Campos van tornar a decaure perquè es reimplantà la dinàmica anterior de no contractar espectacles dramàtics de qualitat. Fins el 1883 i l'aparició de l'empresari Bosch, la mediocritat va tornar a regnar-hi. Per sortir-ne, Bosch va provar de nou amb la vella fórmula de fer venir la companyia del Romea, veritable revulsiu de l'activitat dramàtica dels jardins, com hem vist. Aquella vegada Iscle Soler i Ermengol Goula en serien els primers actors. De les dades facilitades per l'impressor tarragoní, aquesta és la més destacada abans no es clausuressin. L'economia —intuïm que l'aportació dels socis i la compra anual d'abonaments— anava a mal borràs.

En aquest punt, tant Virgili com, després, Mezquida, tornen a traure a la llum els arguments de la llunyania dels jardins, la foscor de l'accés, la pols de l'enderroc de les muralles, el mal estat dels jardins, la pudor que feien el rec dels conreus del voltant, la situació política (argument feble després de la restauració borbònica), la competència d'altres locals de la ciutat, entre altres. Afirmen que a pesar del sacrifici que feia cada any l'empresa arrendatària, el públic tarragoní no hi acudia, fins al punt que en arribar al final de la dècada dels vuitanta cap empresari volgué arriscar-se més a posar-hi calers i esperances.

Per la nostra part, havent recorregut la major part de la trajectòria d'aquests camps, creiem que la principal raó de la decadència no fou altra que la mala programació. Els sacrificis dels empresaris no duïen una bona direcció. Vist que l'època de més esplendor es correspon amb la vinguda al teatre dels més populars espectacles del moment —això és, per damunt d'altres, les companyies de teatre català, tot seguint la moda dels teatres d'estiu de Barcelona—, qualsevol altra excusa que ho vulgui justificar ens sembla que queda en el terreny de l'anècdota.

No podem negar que la por als carlins devia retraure el públic, però es dona el cas que durant la tercera carlinada (1872-76) fou un dels millor períodes dels Campos. Si l'ancestral apatia dels tarragonins era el motiu, no devia estar tan aferrada al seu tarannà si, durant força anys, gaudiren amb normalitat dels jardins així com d'altres iniciatives ciutadanes, que tenien i tindrien també una bona salut (pensem en les corals, l'Ateneo, les colles castelleres...). Algunes d'aquestes iniciatives foren fins i tot jardins a l'estil i a tocar dels Campos, oberts al públic durant el període. Ens referim als *Buenos Aires* (DDT 06.06.1869), també anomenats posteriorment *Prado Tarraconense* o *Prado Catalan* (DDT 13.06.1872: "Próximo á los Campos de recreo se ha abierto otro jardín campestre, con su correspondiente entoldado, donde se baila

con gran entusiasmo las tardes de los dias festivos. Háse bautizado dicho jardin con el nombre de *Prado Tarraconense*.").

En definitiva, les fonts consultades apel·len a motius sociològics, si es vol, o polítics per justificar el que nosaltres veiem com una fallida econòmica causada per una mala gestió. Al capdavall, s'havia de mantenir el negoci i hauria calgut fer-ho amb esperit d'empresa buscant treure'n el rendiment necessari o, en cas que l'objectiu no fos lucrar-se —com denunciava amb tota la bondat del món aquell gasetiller el 1870—, cercant l'equilibri. Aquesta campanya de desprestigi denunciada pel *Diari de Tarragona* no té altre rerefons que l'econòmic, mostrant el conflicte entre uns ex socis que volien treure faves d'olla (massa, si es vol, perquè segons les dades de Magriñá seríem davant d'un cas de flagrant especulació) i uns socis que només pretenien oferir un lloc d'esbarjo i cultura als tarragonins. Si les entrades eren accessibles fins i tot per als pobres de solemnitat, com deia Virgili, els deutes i els crèdits per a la construcció i el manteniment havien de sortir dels espectacles i dels arrendaments del teatre i del cafè. Donant per certa la creença en l'ancestral apatia dels tarragonins, l'esforç per captar el públic en aquest sentit hauria d'haver estat major. Front a la competència, millor oferta. Front a les excuses, l'acció.

Segons Rovira Soriano (2012), s'hi van dur activitats durant l'estiu fins el 1890, com ara balls i curses de bicicletes. Pels volts d'aquell any, van aparèixer algunes notícies sobre la possibilitat de la construcció d'un nou teatre d'estiu als jardins (DDT 12.06.1890), però no se'n sabé res.

Poc després, el 1892, quan Agustí Maria Gibert passejava pels parcs i jardins de la ciutat, els Campos de Recreo presentaven una situació de "poch menos que deserts", tot restava "decaygut y sas vistosas plantas, poch á poch acabarán per esser xucladas per la creixent y usurpadora massa de vegetació espontánea".

L'any següent, Gustavo H. Bessa i José Fancisco Solà presentaren una instància a l'Ajuntament (Acord municipal del 26 de maig de 1893, AHCT) sol·licitant "modifique el trazado de algunas calles que atraviesan los "Campos de Recreo" en la forma que se indica en el plano que acompañan", cosa que va passar a la Comissió de Foment. Cedien gratuïtament els terrenys necessaris per fer els carrers (*El Pabellón Liberal* 27.05.1893).

Dues setmanes després, el 13 de juny, *El Tarraconense* feia públiques aquelles intencions dels propietaris de cedir terrenys al municipi per fer-hi un parc públic:

Ocupa los Campos de Recreo una área de 380.000 palmos cuadrados, y aun suponiendo que las dos terceras partes se destinaran á la venta de solares, contando que la otra tercera ha de servir para vías públicas, siempre resultaría que al precio de dos reales el palmo, el más ínfimo á que se han vendido los solares inmediatos, el importe total del terreno ascendería á 130.000 pesetas.

Ahora bien: los referidos propietarios ofrecen los Campos al Ayuntamiento por la suma de 80.000 pesetas, pagaderas en diez plazos, y dejan incólumes todas las obras, jardines, depósitos, edificios, cascadas y demás, que costaron á su tiempo más de 150.000 pesetas.

Creemos que las ventajas son notorias, y que casi se ha hecho necesario en esta ciudad un sitio de esta naturaleza, toda vez que no existen otros paseos públicos, sino los de la Rambla de San Juan, en el interior de la ciudad, y el llamado de Santa Clara, inmediato á aquél, pues si nos alejamos algunos metros de nuestras murallas, solo podemos disponer para paseo las carreteras y caminos vecinales, que por lo mismo que reunen este carácter, pronto el polvo invade á los que se atreven á recorrerlos.

Encara l'any següent seguia la qüestió pendent (Acord municipal del 16.03.1894):

Leídas dos instancias suscritas por D. José Francisco Solé y D. Gustavo Bessa solicitando en nombre propio y en el de los demás propietarios ó partícipes del dominio útil de los terrenos que ocupan los llamados Campos de Recreo, se dé por retirada la instancia que presentaron con fecha 19 de Mayo de 1893 y se les señale la línea que les corresponda para edificar la parte de dichos terrenos que lindan con la vía pública, ha acordado el Ayuntamiento pasen á informe de la Comisión de Fomento.

El 1894 s'arrencà l'arbrat començant així la lenta desaparició dels Campos de Recreo. Es va dissoldre la societat i, segons Rovira Soriano, l'Ajuntament declinà finalment l'oferta de fer-hi un parc. Fou llavors quan es va sol·licitar la reparcel·lació final —el plànol de la qual, del juliol de 1895, adjuntem en annex— perquè cada soci pogués edificar en el solar que li fos adjudicat. Com hem dit al principi, aquesta construcció de la part d'eixample tingué lloc ben entrat el segle XX. Com a cloenda, Virgili anotava que en un ple municipal de 1924 un regidor, Eduard Cabré, va demanar que en agraïment i record un dels carrers de la zona dugués el nom de la vídua de Bertran, el propietari que cedí els terrenys. Prenent els mots de l'impressor: “Però ho has fet tu, Pauet? Doncs el nostre Ajuntament, tampoc”.

3. Altres espais del període

En aquest apartat volem agrupar els nombrosos locals secundaris de què tenim notícia en dos blocs. En el primer s'inclouen cafès o tavernes, mentre que en el segon hi entren diverses associacions, a excepció de l'Ateneo.

Considerant que d'aquests petits espais culturals disposem d'informació més aviat esparsa, hem cregut apropiat aplegar-la tota en quadres que l'exposin de manera senzilla. En quedaran fora algunes entitats que, com veurem, tenen una vida singular.

Disposem d'alguns estudis d'àmbit local tocant als cafès i les associacions. Cal fer especial menció de l'obra de Baixauli Morales (1969). Més recentment, es tracten a la *Història de Tarragona* (2011), que beu de l'anterior. La informació que en donen es fixa en les activitats musicals que hi tingueren lloc (Baixauli), presentades en forma d'un enfilall dels noms dels músics i cantants més destacats que hi passaren. En algunes ocasions, s'informa ben just de la ubicació i, si n'era definitiva, de l'orientació política o l'extracció social dels seus integrants. Amb major rigor històric, tenim els estudis d'Heras Caballero (1981, 1994) sobre la revolució de 1868 i el Sexenni Democràtic a la ciutat, que pren, com Adelina Manuel per a l'Ateneo, la documentació municipal com a font de consulta.⁹¹

Segons Rovira Gómez (2011: 241), el 1867 la ciutat disposava de 13 cafès i 41 tavernes. A finals de segle, els cafès arribaven a 19 i les tavernes a 66. La gran majoria dels que hem registrat van optar per oferir espectacles on la música era la protagonista, bé fossin balls o concerts.⁹² Algun d'ells, com veurem, es va atrevir a contractar companyies dramàtiques, les empremtes de les quals han quedat pràcticament esborrades si no fos pels rastres en la premsa.

Pel que fa a les nombroses entitats, els actes organitzats tenien més de reunió social o tertúlia que no pas d'espectacle com es podria entendre d'entrada, on un públic observa passivament i en silenci uns artistes. Per això, també hi abunden més els balls que no pas les funcions dramàtiques. Per a Heras Caballero (1981: 52), l'abundor d'entitats "pot donar idea d'una població bastant fragmentada en grups que, el més segur és que fossin i actuessin com a succedanis d'agrupacions o 'camarilles' polítiques".

En atenció a la presència d'espectacles en català als cafès, podem avançar que només n'hem documentat al Café Salón de la plaça de la Font (1867) i el Café-teatro barcelonés (1868). A pesar d'això, no descartem que n'haguessin tingut lloc d'altres en la resta de locals, tenint en compte que a vegades la cartellera es tancava amb un genèric "la función terminará con un chistoso sainete", "un divertido fin de fiesta" (gèneres de la informalitat que foren alberg del teatre català), o si fem cas a la següent gasetilla (ET 24.03.1870):

⁹¹ Carpeta de "Diversiones públicas, 1803-1874", expedient núm. 133, AHCT.

⁹² En aquest capítol obviem tractar els balls que van tenir lloc al Teatre Principal, als Campos de Recreo i a l'Ateneo Tarraconense perquè, a diferència dels que ara veurem, no eren la principal activitat dels espais analitzats.

De la representacion de ciertas zarzuelas, entremeses ó lo que sea, escritos en catalan para los cafetines filarmónicos, en los que habia que pagar algo para gozar de ellas, puede disfrutarse ahora gratis, si hay paciencia para oirlas, acercándose al corro que vimos anoche en la plaza de la Fuente alrededor de tres sujetos, ciegos, algunos de ellos, á lo que parece, que así se procuran el sustento. Las tales obras no suelen ser lo mas edificante.

En les societats en què es va fer teatre, en canvi, és més fàcil documentar-hi registres en català, tot i que molt per darrere del castellà. L'únic cas en què no apareix és el del Círculo Artístico-Literario, però no descartem que sigui per manca d'informació, com en els cafès. Tant la Juventud Tarraconense, el Teatre Camprodon, la Hortensia i la Sociedad Cervantes van programar comèdies, peces o gatades en català i bilingües, entre les quals destaquen *A l'altre món* i *Un pollastre eixalat*, de Josep M. Arnau, *Tal hi va que no s'ho creu*, d'Eduard Vidal i Valenciano o *La vaquera de la piga rossa*, *Coses de l'oncle* i *Les carabasses de Mont-roig*, de Frederic Soler. Com a producció local són interessants les estrenes de les obres del tarragoní Ramon Roig a la Sociedad Cervantes, personatge que tractarem en el capítol d'intèrprets.

Tant si es tracta de tavernes com d'associacions, es pot observar al llarg dels anys estudiats una freqüència d'aparició regular a la base de dades. És a dir, l'activitat en aquests espais prenia volada en dates assenyalades i en festivitats, cosa lògica si tenim en compte que la ciutat aplegava aleshores més forasters i, doncs, possibles clients dels cafès. En el cas de les entitats, els membres pertanyien en bona mesura a les classes menestrals, obreres o artesanes —les reunions de l'alta societat ja s'han visitat en obrir capítol— de tal manera que les festivitats eren els pocs moments en què podien disposar de temps lliure per a l'oci i per reunir-se després que la Reial Ordre del 19 de juny de 1861 donés via lliure a la creació de societats. Carnestoltes,⁹³ Pasqua, Corpus, Sant Joan, Santa Marina, Sant Magí, Santa Tecla, la Castanyada, els Innocents i Nadal eren les fites en el calendari que seguien articulant la vida festiva dels tarragonins.

En un altre ordre de coses i per qüestions d'ordre en l'exposició, hem reservat per al capítol dedicat als intèrprets i les companyies aquelles entitats sense teatre propi —que sapiguem— i que van funcionar emparades pel Teatre Principal, pels Campos de Recreo o bé per l'Ateneo. Per contra, estudiarem partint de la ubicació la resta de casos, a pesar que la major part de la informació que hem pogut aconseguir d'aquestes societats tingui relació amb els inquilins tarragonins que les van impulsar, com es veurà. Així, per exemple, tractarem aquí el Círculo Artístico-Literario, que va tenir entre els socis fundadors els escriptors Pere Anton Torres i Josep Pin i Soler. Som del parer que l'aportació més rellevant d'aquestes associacions fou la d'obrir i diversificar l'espai escènic de Tarragona, més que no pas contribuir a un augment o un canvi significatiu en la programació teatral o en la llengua catalana a l'escena.

⁹³ Per a una descripció dels balls de màscares del Dinou barceloní, vegeu l'article que Juan Torrent va dedicar-los en la sèrie sobre la Barcelona vuitcentista a la revista *Destino* (03.03.1962, p. 30-33), així com CAPMANY, Aureli (1947). *Un siglo de baile en Barcelona. Qué y dónde bailaban los Barceloneses en el siglo XIX*. Barcelona: Ediciones Librería Millá.

Ara bé, de cara a oferir una visió completa de l'oferta cultural al llarg de les temporades teatrals, en el següent capítol totes aquestes societats amb local propi seran incloses als índexs i annexos com la resta de companyies i, per això, duran la numeració corresponent, per bé que només hi seran esmentades i no pas treballades.⁹⁴

3.1 Els cafès

La taula que hem elaborat els mostra seguint l'ordre cronològic, dels més antics als més moderns, segons la informació que hem recuperat. Segons Castilla (1977), l'inici d'aquest tipus d'espectacles a la ciutat de Madrid es pot situar al caliu de la revolució de Setembre (1868), que esperonaria els locals coneguts com a cafès-cantants o cafès-teatre, germen del futur *teatro por horas* i bressol del *género chico*. Alerta, però, que els precedents d'altres ciutats europees com París o Londres tenien les arrels en el segle anterior, si no abans.

La lectura que en fa Castilla es recolza en la nova divisió social i un major empoderament de la classe obrera i la burgesia industrial. Així, al costat dels teatres i salons particulars, els cafès foren una vàlvula d'escapament, on poder gaudir d'espectacles més del seu gust a preus més barats que els establerts als teatres exclusius i encotillats de l'aristocràcia. Aquesta lectura social és la mateixa que justifica l'aparició dels teatres que trencaren els monopolis, com fou el cas dels locals barcelonins "alternatius", com l'Odeon i, en definitiva, qualsevol nou espai social i cultural sorgit a partir dels anys 50-60 del segle XIX.

Sovint, els espectacles oferts transgredien l'estretor classicista i el rigor moral imposats pels censors —que hi feien poc cas perquè passaven per 'teatre menor'— i tractaven temes pujats de to⁹⁵ o crítics amb el poder en les sàtires i les paròdies. Altres gèneres també feien les delícies dels concurrents als cafès, com ara els melodrames sentimentals, la sarsuela, l'òpera bufa o els espectacles de varietats, on podien convergir màgia, dansa, gimnàstica, música, tecnologia i artefactes curiosos, animals exòtics, personatges extraordinaris... sempre acompanyats d'una escenografia i una vestimenta amb efectes espaterrants. A Barcelona, aquest gèneres anomenats frívols van arribar a la màxima expressió en l'avinguda del Paral·lel, ja entrat el segle XX. Prenent Perrone (2011: 90), "Entre finales del XIX y la primera década de 1900 el Paral·lel se transforma en la «meca» del espectáculo moderno y la vida frívola. Los géneros que se representaban con más popularidad eran la pantomima, el melodrama, la zarzuela y opereta, el *vaudeville* y las revistas, alternado con otros espectáculos sin ningún carácter específico."

⁹⁴ Són el Círculo Artístico-Literario (2.5), els aficionats del Teatro Camprodon (5.5), la Juventud Tarraconense (7.4) i la Sociedad Cervantes (16.1).

⁹⁵ Tot i que tingueren lloc al Teatre Principal, ens sembla paradigmàtic el cas del can-can. Arriba al paroxisme les crítiques irades del crític del *Diario de Tarragona* contra aquest espectacle al llarg de la temporada 1870-71. La Tarragona levítica feia de tant en tant entrada a l'escena.

Per al cas tarragoní, cal mantenir les distàncies i no perdre de vista les dimensions en què ens movem. D'entrada i com hem vist al primer capítol, la ciutat no disposava d'una indústria que permetés parlar de classe obrera sinó que, a grans trets, la meitat de la població s'ocupava al camp i en oficis de la menestralia, mentre que l'auge del port (tràfic de vi, sobretot) donaria peu a una nova burgesia comercial. Amb el Principal funcionant regularment, l'Ateneo donant l'alternativa, els Campos fent el que podien durant els estius i el cúmul d'entitats particulars que veurem en segon lloc, els cafès poc podien competir en el terreny de l'espectacle en una ciutat de 18.700 habitants (padró de 1868). Si d'una cosa es beneficiaven era del públic dels altres teatres que, en sortir-ne, anaven a les tavernes a prendre algun refresc. Així, els cafès fan vàlida l'afirmació sobre les entitats: al capdavall la contribució principal serà la de fer més gran la xarxa d'oci dels tarragonins, situada entre la part alta (plaça de la Font, sobretot), les rambles i, eixample avall pel carrer Unió, eix que connectava la ciutat vella amb el port, amb la plaça dels Carros com a centre de trobada.

Per al quadre, hem mantingut els noms tal com els hem recollit en la premsa. Pel que fa a les dates de funcionament, corresponen a les de la nostra base de dades. En cas que l'establiment fos anterior o tingués activitat més enllà del 1880 s'annotarà a la columna d'Altra informació, atès que aquí s'hi consignaran, entre altres coses, inicis trets de fonts externes. La ubicació de la nomenclatura actual dels carrers.

1. Cafès				
Nom	Ubicació i característiques	Dates de funcionament	Activitat	Altra informació
Cafè de las Siete Puertas	Plaça dels Carros, cantonada amb el c. Unió.	Gener de 1864 fins el 1875.	Els balls, també de màscares, foren la principal activitat. Després d'aquesta, destacaren els concerts musicals i audicions de solistes o conjunts.	<p>Baixauli (1969) no indica quan s'inaugurà, però registra activitat fins a principis del segle XX.</p> <p>Segons Rovira (2011) fou reformat el 1883 i passà a ser lloc de trobada per a les famílies benestants de la Marina.</p> <p>A la zona de la Marina hem recuperat un altre local, anomenat Café Nuevo del Puerto, on la societat El Orfeon hi organitzà balls de Carnestoltes (DDT 04.02.1864). No en tenim més notícia.</p>
Café del Centro	Rambla Nova.	Febrer de 1864 fins el 1876.	<p>Només hi hem registrat balls i balls de màscares durant el 1864-80.</p> <p>La societat Terpsícore va celebrar-hi els balls de màscares del 1876. L'any següent se n'encarregarien els de la Primitiva Terpsícore (possible escissió de Terpsícore).</p>	<p>Baixauli (1969) distingeix dues etapes, 1885-1901 i 1901-1924, però registra concerts anteriors (1877). Segons comenta, fou un dels més actius de la ciutat en el terreny musical arribant a fer dos concerts setmanals i recitals de piano i harmòniu diaris.</p> <p>Rovira (2011) l'ubica, erròniament, a la plaça de la Font.</p> <p>Com a propietari hi consta Solé (DDT 16.12.1864) i, més tard segons Baixauli, el sr. Punsoda.</p>
Café del Salón	Plaça de la Font. Disposava d'un petit teatre.	Febrer i març de 1867.	El propietari va contractar una companyia de sarsuela "en dicho teatrillo-café, como lo hacen otros establecimientos del Principado de Cataluña cafés-cantantes" (DDT 13.02.1867).	Baixauli (1969) i Rovira (2011) diuen que també era conegut com el Café Adrián i que va registrar major activitat a partir de la meitat de la dècada dels 50. S'hi van fer concerts de música de cambra i altres audicions.

	L'horari era a les 19h i l'entrada de 8 quarts s'abonava amb una consumició.		<p>El repertori era de sarsuela espanyola, que encapçalava la funció. Acabaven amb sainets, joguets còmics o finals de festa. Les úniques mostres de teatre en català foren la sarsuela catalana <i>Los asquellots</i> i el joguet <i>El jeperut</i>, d'autors desconeguts.</p> <p>Un aficionat a la prestidigitació, José Grau, va intervenir en dues ocasions per amenitzar els entreactes.</p> <p>Una efímera Sociedad Española hi va fer els balls de Carnaval de l'any 1864.</p>	
Café-teatro Barcelonés	<p>Plaça de la Font.</p> <p>Disposava d'un petit teatre.</p>	Agost de 1868 fins novembre de 1869.	<p>Hem documentat concerts de música, balls i teatre.</p> <p>Les funcions dramàtiques s'iniciaren el 21 d'agost de 1868 i acabaren, que sapiguem, a l'octubre. L'any 1869 va reprendre les funcions al maig i durà fins a Tots Sants, quan es posà en escena <i>Don Juan Tenorio</i>.</p> <p>S'anunciaven a l'espai de la cartellera teatral, on el propietari subratllava l'esforç per oferir la màxima qualitat escènica ("zarzuela exornada con todo el aparato escenico que requiere su argumento").</p> <p>El teatre català va tenir presència durant el 1868, quan es programaren la gatada <i>Lo cantador</i>, de Frederic Soler (22.08.1868), <i>Reus, París i Londres</i>, de Marcial Busquets (27.08.1868), i el drama <i>Don Juan de Serrallonga</i>, de Víctor Balaguer</p>	A finals d'agost de 1869 una gasetilla feia pública la prohibició per part de l'autoritat dels balls que hi tenien lloc els dissabtes. Dues setmanes després, s'informava que el motiu havien sigut uns altercats que van tenir-hi lloc. Sembla que la sanció fou excessiva, ja que uns joves van anar a la redacció del DDT per queixar-se'n.

			(10.10.1868). L'any 1869, per contra, només hem pogut documentar 3 sarsueles en castellà.	
Café de España	C/ Trinquet nou.	1868-1871	<p>Només hi hem registrat balls i balls de màscares.</p> <p>Les primeres referències que tenim sobre aquest cafè no estan vinculades amb l'art. El 1868 consta com a seu del Centro Democrático Federal, un mes després anomenat Centro Republicano Federal, el secretari del qual era Ernest Florensa, membre de l'ATCO i endegador del Teatro Camprodon. El contacte del cafè a qui s'havien de dirigir els interessats era Josep Tarragó.</p> <p>A partir de llavors, només s'esmenta arran dels balls.</p>	
Café de la Unió	Rambla Vella.	1870	Tot i que només hi tinguem un únic registre del gener de 1870, quan la societat La Constancia hi celebrà un ball de màscares, aquest establiment va inaugurar-se molt abans. Al despatx que hi havia al primer pis Francesc Morera va redactar els estatuts de l'ATCO i, segons Rovira (2011) fou un punt de trobada de les lletres i les arts.	
Café del Universo	C/ Reial.	1870	Només tenim un únic registre, consistent en un ball.	
Café de Catalunya	<i>Desconegut</i>	1875-1878	L'única activitat foren els balls al "gran salón".	
Café del Olimpo	C/ Comte de Rius.	1878 i 1880	L'única activitat, recollida en només dues ocasions, foren els balls, un dels quals coincidí amb Sant Magí (1880).	

3.2 Les entitats

Pere Solà Gussinyer (CAPDEVILA [coord.] 1997: 175) aplegava sota la denominació *associacionisme d'esbarjo* el gran invent de la sociabilitat urbana: els casinos i altres institucions que van promoure i canalitzar l'esbargiment ciutadà durant l'assentament de l'estat liberal (1833-1874), i que foren decisius en la definició del que l'autor entén com a 'festa moderna'.

Seguint de prop Pere Anguera, Solà situa l'esclat del fenomen a partir dels anys 60 del Vuit-cents, quan la transformació burgesa de la societat ja s'havia consumat. Hi vincula una mentalitat més permeable de la gent a les formes de diversió d'aquesta classe, de tal manera que aquestes comencen a exportar-se, junt amb el seu sistema de valors, a la resta d'estaments.

Una de les novetats fou la liberalització de l'oferta amb l'establiment d'una xarxa de societats que donaria l'alternativa als qui fins llavors havien tutelat l'oci de la comunitat: les juntes de beneficència —els teatres dependents dels hospitals, per exemple— o els antics gremis i confraries, protagonistes i mantenidors de seguicis festius, processons, balls de festa major i carnestoltes... La proliferació de sales i casinos va ser aprofitada pel municipi per eixugar el deute municipal mitjançant la imposició d'una taxa (ET 19.01.1871):

A propósito de los arbitrios. ¿Los casinos que suelen dar bailes durante la presente temporada han de pagar por el concepto de «diversiones y espectáculos» del anuncio de 30 de agosto último publicado por la Alcaldía?⁹⁶ Creemos que nó, por cuanto no es permitido á quien quiera suscribirse ó asociarse para los referidos bailes, y la asociacion se limita á determinadas personas y dentro del local que no es público.

Segons sembla, el consistori tarragoní no va eliminar-los, ja que el gener del 72 fou l'Ateneo qui va queixar-se'n a la Diputació (ET 18.01.1872).

Una altra de ben important seria la significació ideològica que adquiririen les entitats i que durant el canviant segle XIX provocaria més d'una clausura, tant si eren liberals com si eren conservadors. La major privacitat que oferirien els salons particulars i el requeriment d'una afiliació prèvia —front a les tavernes i cafès plens de passavolants—, va empènyer moltes tertúlies a establir-se com a casino o ateneu on, a més d'un lloc de reunió políticament connotada, s'oferia la possibilitat d'instruir els socis mitjançant sales de lectura o una biblioteca, amb conferències i altres activitats culturals, com hem vist en el cas de l'Ateneo Tarraconense. Actuaven, en aquest sentit, de lenitius davant les mancances d'un sistema estatal d'educació.

En aquest punt, no podem deixar de fer nostres les paraules d'Anguera sobre els ateneus (per extensió, la resta de societats, 2005: 124) que confirmen que els moviments corals i les funcions de teatre facilitaven una interacció molt més valuosa entre els seus membres, ja que calia que adoptessin un paper actiu i compromès amb l'espectacle i amb l'entitat que

⁹⁶ L'acord municipal del 24 d'agost de 1870, en què s'aprovava la previsió econòmica de l'exercici del 1871, dictava els preus de cada tipus d'espectacle segons el local (document transcrit en annexos). El ban ho féu públic.

representaven. Ens atrevim a dir que fins i tot n'incrementava el grau d'adhesió des d'un punt de vista afectiu i identitari. Així, potser caldria afegir a l'aspecte neutre de la sociabilitat un altre de connotat tocant a la definició de la identitat col·lectiva més enllà del color polític i les 'camarilles' de què parlava Heras Caballero o la 'germanor i solidaritat' d'Anguera.

Ja des del primer any acotat ens hem trobat amb tres societats ben actives: La Artesana, el Empíreo i el Centro Tarraconense. Heras Caballero (1994), via els fons municipals, confirma que en aquesta època n'hi havia tres més, Ateneo Tarraconense al marge. Anant endavant amb el temps, es fa de notar l'impacte de la revolució de Setembre, quan aparegueren algunes entitats com el Centro Liberal i en reflatoren d'altres que semblaven desaparegudes, com La Amistad. Ja en època de Restauració i fins al final del període buidat se'n seguiran fundant, però ni tant ideològicament connotades ni amb el ressò mediàtic que havien tingut les anteriors. L'estabilitat política va traduir-se en cert adotzenament cultural de l'associacionisme tarragoní. Les més actives durant els darrers anys, sobretot després de la fi de les carlinades, el 1876, són del grup de les més veteranes: Artesana i Centro Tarraconense, de ben segur perquè la llarga trajectòria havia consolidat una plantilla de socis fidel i no tenien la pàtina política d'altres. En aquest sentit, les associacions tarragonines obeeixen a la dinàmica secular plantejada per Anguera (2005: 124) només per als ateneus, però que es pot extrapolar a la resta, segons la qual la Restauració va reprimir més que tancar aquells centres més compromesos amb el federalisme i la república.

Pel que fa al biaix de classe, també s'observen algunes dinàmiques generals que no deixen de ser això mateix, generalitzacions que ajuden a fer-nos una idea però que caldria contrastar fent un estudi aprofundit de l'extracció social i la ideologia dels socis, sobretot atenent a Anguera (2005), que constata que el moviment associatiu va ser interclassista i interideològic. Bàsicament, doncs, podríem arribar a distingir certa polarització entre el nou barri de Marina amb la petita burgesia mercantil, els menestrals i artesans vinculats a l'activitat portuària amb La Artesana com a centre de referència, per una banda, i de l'altra, els propietaris, funcionariat i classe benestant conservadora, situada al volt de la Rambla Vella. Al bell mig, l'Esplanada (Rambla Nova) serà punt de trobada i lloc de noves entitats, com l'Ateneo (conservadora) o el Centre liberal.

D'altra banda, bona part de les entitats no van contemplar la instrucció dels socis. En aquest sentit, seguirien aquella vella distinció generalista entre casinos (lúdics) i ateneus (lúdics i formatius) (SOLÀ 1997: 177). De fet, tret de l'ATCO,⁹⁷ la gran majoria de centres eren

⁹⁷ La Juvenil Tarraconense, fundada el febrer de 1865 al barri de la Marina, no va donar més notícies que la de la seva fundació. Tampoc, que sapiguem, va organitzar funcions dramàtiques o altres relacionades amb l'oci. En la primera ressenya s'indica que "se dedicará principalmente á fomentar la instruccion teórica y práctica del comercio con la enseñanza que mutuamente se trasmitan, facilitando ademas en sus salones un local apropiado para todo profesor que se ofrezca dar lecciones sobre lo arriba indicado" (DDT 19.02.1865).

qualificats de *casíno*, com una mena de genèric, tot i que bona part eren *societats* o *centres*. La instrucció en aquests centres —que haguem registrat, recordem— es limitava al conreu de l'art i la música. La literatura només va fer acte de presència mitjançant les funcions dramàtiques de les societats que en van promoure i en les col·laboracions en els certàmens literaris organitzats per l'Ateneo.

A pesar de la vessant lúdica, seguirien oferint ajuda a la comunitat, tant col·laborant en tots els actes que la ciutat organitzava —festes majors, Corpus, celebracions per la Pau, visites de Zorrilla i Víctor Balaguer (juliol de 1868), d'Amadeu de Savoia (11.09.1871) o la d'Alfons XII (28.02.1877)— com recollint diners per a la beneficència i per a víctimes de tragèdies. Són casos de riuades, naufragis o altres fenòmens, com ara la tempesta (huracà, segons les notícies) que assotà Cambrils el 27 d'octubre de 1879.

Hem volgut deixar per al final d'aquesta introducció una notícia recollida que ens ha semblat molt interessant per a la història de la festa tarragonina. Es tracta de la formació de dues colles de diables a càrrec del Centro Tarraconense i La Artesana amb motiu de les festes per la Pau, per a les quals van arribar a subscriure's més de dos-cents voluntaris (DDT 03 i 08.03.1876).

Passem, tot seguit, a exposar les dades recollides. Com en el cas dels cafès, el quadre s'ordena cronològicament a partir de l'aparició al llarg del període que nosaltres hem acotat. Només en són excepció la Juventud Tarraconense i el Centro liberal, que hem volgut col·locar a continuació de la societat El Empíreo perquè compartiren local gairebé simultàniament.

Començarem atenent, però, aquelles de vida singular que sobreixen els límits d'un quadre i que disposen de numeració al capítol de companyies.

Círculo Artístico-Literario (2.5)

El Círculo Artístico-Literario fou una societat particular fundada a finals de gener de 1865 a càrrec de “algunos jovenes amantes de las ciencias y las artes” amb l'objectiu de “difundir los principios de los varios ramos del saber, de los conocimientos que cada uno de los socios poseen, y ofrecer el atractivo de la declamacion” (DDT 29.01.1865). Articulat en seccions, ens centrarem aquí amb les de lírica, literatura (lectura de poemes) i declamació. El local estava situat a la Rambla Vella, número 11, davant de l'església de Sant Agustí (DDT 14.04.1866) i disposaven d'escenari (DDT 27.06.1865):

Todo él es obra de los señores socios, y si se tiene en consideracion que la mayor parte pueden disponer de muy pocas horas, se vendrá en conocimiento de que el entusiasmo, la aficion y el espíritu de asociacion han creado una maravilla, pues tanto las pinturas como los adornos parecen obras de afamados artistas. Sigán por la senda que han emprendido esos jóvenes llenos de fé y esperanza, y los tarraconenses con justicia darán un premio á su abnegacion, á su deseo

de instruirse deleitando, y nosotros con nuestros pobres escritos contribuiremos al fomento de la brillante sociedad del círculo artístico literario.

També anirien a càrrec dels socis (secció de pintura) els decorats, com en el cas de la cantada del cor de l'òpera Nabuco (DDT 06.10.1865).

Les activitats registrades abasten diverses disciplines: música (concerts musicals), balls i funcions teatrals. La breu cartellera recollida es compon de repertori espanyol, com *Un novio a pedir de boca*, de Breton de los Herreros; *Plaza sitiada*, d'Enrique Miñote; *No matéis al alcalde*, d'Eduardo Zamora o *El olmo y la vid*, de Luis Garcia de Luna.

De les dades que ofereix la premsa, es pot entendre que els membres d'aquest "centro de instructivo recreo" (DDT 03.03.1865) van ser joves d'una classe mitja-alta de la ciutat i interessats per les *belles arts* (DDT 24.02.1865), entre els quals cal destacar els escriptors Josep Pin i Soler i Pere A. Torres.

En les primers dues *reuniones de confianza*, que tingueren lloc el dia 24 i 28 de febrer de 1865, van participar les seccions de lírica i literatura, per a les quals Cònsul i Torres llegiren les poesies "El orgullo y la modestia", "El lucero vespertino", "Una balada", i la fàbula "El mastín y el galgo". Pocs dies després, Pere A. Torres Jordi dedicava un article elogiós als joves que havien emprès semblant iniciativa enmig d'una població "en que artes y literatura, yaciendo en criminal abandono, sucumben siempre á la dolorosa agonía de una indiferencia absoluta" (DDT 05.03.1865). El to amb què escrivia i els coneixements que demostrava tenir sobre el funcionament i els objectius del Círculo delataven que n'era un dels membres.

No seria fins al juliol del 1865 quan s'estrenarien els de la secció dramàtica amb el drama en tres actes *Una llave y un sombrero*, d'Ildefonso A. Bermejo. En la ressenya que li dedicà el *Diario*, deia el crític que Torres havia fet una bona interpretació del pintor Velázquez, especialment pel que feia a la declamació: "en el modo de decir los versos dió bien á comprender que es poeta" (DDT 26.07.1865). Encara més: en acabar la secció dramàtica, la dedicada a la literatura passà a llegir la poesia "Las tres diosas" que, com "Una balada" van publicar-se setmanes més tard al *Diario* signades pel mateix Torres Jordi.⁹⁸ Temps després, es posarien en escena obres seves com *Los novios de Beatriz*, comèdia en un acte i en vers (DDT 25.08.1865).

Altres actors que participaren en aquesta primera obra foren Martínez en el paper de rei, que va quedar-se en blanc per "efecto de su primera salida" —aficionat, doncs—, i Salvany, "digno hermano de su hermano". En el primer cas, es podia tractar de Tomàs Martínez

⁹⁸ També han estat recollides i identificades per Vallès i Martí en el seu estudi sobre l'il·lustre tarragoní (2007: 38). Vallès reproduceix les poesies però no aprofundeix en el context en què es van llegir, a més, comet algun error de transcripció, com ara anomenar *Centro* el Círculo Artístico Literario, fins i tot en reproduir literalment el text de la premsa. Un altre error que cal esmenar és que "A la luna" no fou publicat el 23 d'octubre del 1865 (DDT) (2007: 156), sinó el 19 d'octubre.

Marquina, habitual de la premsa tarragonina i redactor de *La Opinión*, diari dirigit per Pere A. Torres i de *Lo Que Passa* (VALLÈS 2007: 18; DEL ARCO 1908: 35). L'altre era Josep Maria Salvany, el secretari del Círculo que havia signat fins llavors tots els anuncis de la societat publicats.⁹⁹

Un nom aparegut en les ressenyes més tardanes i que no deixa de cridar l'atenció és el de l'actor Pin (DDT 01.09.1865, 03 i 29.10.1865). Havent discernit que Torres era Torres Jordi, no ha costat gaire lligar el Pin a l'escriptor Josep Pin i Soler.

L'únic que va documentar la seva faceta d'interpret *amateur* va ser Josep Virgili i Sanromà, el cronista tarragoní més entranyable, tal com va recollir Josep Maria Domingo en l'estudi de *La família dels Garrigas* (1996: 22 n. 26). Virgili deixà anotat:

Formà part, ja de jovenet, als catorze anys, d'aquell formidable "Círculo Artístico y Literario" en el qual destacaren allí joves que amb els anys foren bons literats, com Pere Anton Torres i altres. Pin i Soler, al 1856, formava part del quadre escènic del "Círculo" tarragoní i era molt aplaudit per les famílies dels socis, que veien en ell un jove molt després, exerit i talentut. En les vetllades literàries, eren llegits treballs dels socis predisposats a la literatura, entre els quals destacaven els de Pin i Soler, i inclús s'hi representà alguna obreta del propi Pin, escrita en castellà.

La darrera oració fou afegida a mà per Virgili a l'original mecanografiat. Entenem que la datació a 1856 és errònia —també reproduïda per Domingo—, a pesar que quadra el càlcul de Virgili (nascut el 1842, actuà amb 14 anys). El Círculo, reiterem, fou fundat el 1865, tal com hem pogut documentar.

El text "Intimitats", pròleg del que havia de ser el *Calaix de sastre. Aplec de provatures literàries* de Pin explicava com va iniciar-se en les lletres gràcies al diari fundat per Torres, *La Prensa* (el subratllat és nostre):

Per lla un parell d'anys o tres abans de la Gloriosa, quan lo jovent espanyol sentia formiguejar en ses venes la sang ardorosa que l'impulsava a fer grans coses, alguns tarragonins de pocs anys, no podent fer heroïcitats vint-i-quatre hores diàries, resolgueren dir-ne d'estampades. Lo capítost d'aquell grupo de voluntats i aspiracions encara poc definides, puix qui més qui menos, tots los *voluntaris* estaven en llistes per ser quintats o acabaven de ser llistats, era el meu de sempre amic Pere Anton Torres que més voluntariós, sabent més lo que valia, ens havia casi sempre manat. Jugant a soldats, quan per darrere les calces nos sortia la ceba, ja volia fer de general; representant comèdies, quan començava a pintar-nos lo mostatxo, solia ser sempre primer galant. Fent diaris, naturalment, ell ne fou lo director, lo redactor principal, lo gerent... l'ànima i la vida. (PIN I SOLER 2004b: 23)

Tal volta els 14 anys que apunta Virgili estaven inspirats pel segon paràgraf, obviant la referència cronològica del primer. Es tracta, tanmateix, d'una regressió temporal a la infància i l'adolescència que no es pot lligar de cap manera amb el Círculo.

⁹⁹ Desconeixem qui podia ser son germà. Tanmateix, tenint en compte l'extracció social dels membres del Círculo i els anys en què ens movem, creiem que es podria tractar dels germans Salvany Dalmau: Josep Maria Salvany i Dalmau (mort el 1881), escribà actuari dels tribunals i membre i secretari de la Congregació de la Puríssima Sang de N. S. Jesucrist, i son germà de Francesc Salvany i Dalmau, procurador de tribunals del jutjat de Tarragona, que arribà a regidor de l'Ajuntament local. Aquest darrer fou secretari dels Campos de Recreo.

Partint d'aquí, caldrà també matisar la llacuna biogràfica que hi ha sobre la data exacta d'expatriació de Pin. D'entrada, tota la bibliografia consultada¹⁰⁰ posa el 1865 com a any de partida arran dels fets de la Nit de Sant Daniel (10 d'abril de 1865) però no es concreta més enllà "d'uns quants dies després" (PIN 2004: 23 "Intimitats"). Havent-lo documentat a Tarragona entre el setembre i l'octubre d'aquell any, podem afirmar que no marxà a l'estranger de manera immediata, sinó que passà un cert temps a la seva ciutat.

En un altre ordre de coses i seguint amb els membres del Círculo, tenim que d'actrius aficionades només hi havia Maria Jesús Santa Coloma de Alpuente, que "tuvo arranques de artista", i que hem documentat com a professora d'instrucció primària (DDT 10.02.1865). La resta d'actrius (tret de Biosca), Elvira Selma, Segunda Fornós, Micaela Roca, Esperanza Cabello i la nena Julia Cirera Roca havien pertangut a companyies professionals que havien actuat a Tarragona la mateixa temporada o l'anterior al Teatre Principal (1.1, 1.2 i 2.1). Com en l'Ateneo, la contractació d'actrius professionals era ben bé una necessitat de les associacions particulars, atesa la mala fama que podia comportar per a una dona esdevenir actriu, ni que fos en centres privats. Així agraiïa la crítica la prevenció moral de les tarragonines:

Sensible es que pueda tanto la preocupacion para que dejen de tomar parte en dichas funciones algunas jóvenes que reunen dotes para la escena, y que no imiten á la de la buena sociedad de otras capitales (DDT 01.10.1865).

Un altre tret que els apropa a l'Ateneo és cedir el local a companyies professionals, com fou el cas de la funció de benefici als membres de la companyia de Genaro Ricci (2.4) (DDT 17.10.1865).

Hem registrat funcions teatrals fins a l'octubre de 1865. A partir d'allí només van tenir lloc reunions en què la música, el cant i el ball eren els protagonistes. L'activitat del Círculo Artístico-Literario arriba fins a l'abril de 1866, quan es pot dir que ja s'havien dissolt. Una notícia sobre una demostració de l'armer Tomàs Estrella (DDT 14.04.1866) diu clarament: en el salon donde estaba el Círculo Artístico literario, Rambla 11, frente á San Agustin". El subratllat és nostre.

El Teatre Camprodon (5.5)

Establert per joves estudiants tarragonins durant la temporada 1867-68, s'inaugurà el 26 de gener de 1868 i la seva ubicació ens és totalment desconeguda, atès que ni la premsa ni les fonts tarragonines hi fan llum. En les ressenyes s'arriba a parlar de salons (en plural) que s'omplien els diumenges, el dia de reunió. Entregant la papereta corresponent, els assistents

¹⁰⁰ Hem consultat els estudis del doctor Josep Maria Domingo (PIN 1992, DOMINGO 1994, 1996 —especialment—, així com la reedició de Pin a la Biblioteca d'Autors Catalans d'Arola Editors, imprescindibles per tractar de l'escriptor tarragoní. Igualment, hem acudit a les actes del simposi que se celebrà a Tarragona el 1992 (ROIG I DOMINGO 1994).

podien gaudir de les funcions dramàtiques i de sarsuela que anaven a càrrec de joves aficionats al teatre i a la música. També s'hi donaven concerts musicals, com els dels pianistes Mas i Gisbert, i s'hi exposaren els *cuadros disolventes* del Sr. Amandi. En la mateixa revista en què es ressenyaven (DDT 19.04.1868), Josep Maria Recasens recomanava al president, Ernest Florensa, que busqués un local més espaiós perquè de ben segur que l'acabaria omplint, atès l'èxit de públic que aconseguí aplegar.

Dels 12 registres, gairebé la meitat (5) foren de teatre en català. Com en altres casos, els dramaturgs Arnau (*A l'altre món*), Frederic Soler (*La vaquera de la piga rossa*) i Vidal i Valenciano (*Tal hi va que no s'ho creu*) eren els preferits dels aficionats.

L'únic nom que hi podem vincular per les nostres notícies és el d'Ernest Florensa Antero. N'era el president, segons la notícia del 28 de gener de 1868 (DDT). Aquest jove emprenedor va estudiar amb Alfred Opisso a l'Institut de Segona Ensenyança de Tarragona a finals de la dècada dels 50 i principis dels 60, on obtingué alguns premis de poesia, retòrica i topografia (DDT 21.09.1862). Un dels catedràtics que hi impartien classe era Manuel Salavera,¹⁰¹ personatge cabdal en la vida del republicanisme federal de Tarragona a partir del Bienni Progressista i, també a partir de la Revolució del 68 (DE LAS HERAS 1981: 62). Acabats els estudis, Florensa fundà el Teatre Camprodón, com és de suposar, amb altres companys —fins i tot d'estudis— que també eren amants del teatre.

Com a actor també formaria part de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera (10.2 i 17.3). Va començar-hi com a soci, però va anar assumint els càrrecs de secretari, vicepresident i director del quadre d'aficionats (dècada dels 80). Per descomptat, participà activament en la redacció de la seva *Revista* des de la seva fundació. No era només l'art dramàtic el que li treia el temps, ja que en moltes de les funcions en què l'hem registrat apareix també recitant poesies de collita pròpia, una de les quals va ser llegida directament a l'homenatjada, la poeta Josepa Massanés (RATCO 01.09.1897). També va temptejar la dramaturgia. Així, amb el músic Celestino Cantí (18.2, 4.3) van estrenar un drama líric en un acte titulat *La mejor esperanza* (RATCO 15.05.1884).

Va prendre partit pel moviment republicà i federalista després de la revolució de Setembre. Fou secretari del Centre Democràtic Federalista (DDT 24.10.1868), membre del Centre Republicà de Tarragona (DDT 15.11.1868) i capdavanter de l'efímer Club Republicà Federal Democràtic a partir del 1869 (DE LAS HERAS 1994: 123). Anant més enllà, va exercir de regidor de l'Ajuntament i fins i tot alcalde accidental durant un curt període a partir de l'octubre de 1893 (BOPT, diversos números).

¹⁰¹ Fou director del *Diario de Tarragona*. Veure exemplar del DDT (31.08.1869).

També va treballar com a redactor i en alguns casos director de les publicacions tarragonines *El Eco Republicano* (1870), *El Nivel* (1890), la *Revista Comercial* (1873-1896) i *El Baluarte* (1892) segons Luís Del Arco (1908: 37, 67, 40, 71). La darreres notícies que hem obtingut el situen a Barcelona (Sarrià-Sant Gervasi), on morí amb 78 anys, casat, amb residència al carrer del Brusi 33, baixos (LVC 28.05.1924).

Sociedad Cervantes (16.1)

En acabar la temporada 1877-78, durant l'estiu, l'Ateneo havia emparat la Sociedad Infantil Cervantes. L'objectiu d'aquesta agrupació d'aficionats tarragonins era la de recaptar diners puntualment per a les víctimes de la galerna del Cantàbric mitjançant unes funcions al teatre de l'ATCO (DDT 09.07.1878), però l'èxit els va empènyer a seguir. Així, doncs, el 15 de setembre s'anunciava la inauguració, amb Josep Bové com a director de la Sociedad Cervantes, que havia perdut el qualificatiu d'*infantil*.

Van fer funcions gairebé setmanals de repertori dramàtic castellà i català fins més enllà de 1880. De les 52 obres posades en escena que hem registrat, 11 van ser de teatre català (Frederic Soler i Ramon Roig, el soci).

Tot i haver-se popularitzat actuant a l'Ateneo, disposaven d'un local particular amb teatre (LO 28.04.1878).¹⁰² El saló-teatre disposava d'estrades i la pintura i manteniment anava a càrrec dels socis. Després d'uns mesos, van traslladar-se al primer pis del número 19 de la plaça de la Font (DDT 27.08.1878).

A banda dels aficionats que hi participaren, molts dels quals eren socis de l'ATCO, hem documentat la presència de familiars del governador militar de la província, Federico de Araoz, des de la primera funció de l'hivern: estava dedicada a Maria de Araoz, la filla.¹⁰³ Aquesta dada, juntament amb la vinculació amb l'Ateneo, ens fa creure que els socis eren d'extracció social mitja-alta. Com a anècdota, les funcions van aturar-se durant l'estiu del 78 perquè alguns dels membres havien anat a “tomar baños”.

Altres membres involucrats en les funcions foren Josep Artal i Ricardo Garcia, autors de la sarsuela en un acte *La sobrina de su tío* i actors en alguna ocasió —per bé que Artal exercia de músic i director—; Morera i Bosch, socis que regalaren a Bové una corona de llorers; Lorenzo Prats, un soci que va rebre una funció en benefici; els secundaris Traïd i Cartaña (DDT

¹⁰² L'onze de març de 1879 tornarien a coincidir societat Cervantes i Ateneo Tarraconense. Es tractava de la celebració que cada any feia l'Ateneo dedicada a l'autor del Quixot.

¹⁰³ Fent un rastreig més ampli a la premsa local, hem localitzat un article del 28 de febrer de 1878 aparegut al *Diario de Tarragona* en què es descrivia una festa particular oferta pel governador. Es tractava d'una recepció feta a la seva casa amb ball i viandes selectes per als invitats, entre els quals hi havia militars, és clar. Al final de la notícia, i això és el que és rellevant, comentaven la sumptuositat dels vestits que van dur els membres de la societat Cervantes. El contacte entre entitat i governador, doncs, venia d'abans.

19.01.1879); el dramaturg tarragoní Ramon Roig i Ferré i Bonaventura Plá, director d'orquestra i compositor (11.05.1879), i els músics Torrents i Casanova, cantant i pianista, respectivament (DDT 06.07.1879).

De la mateixa manera que havien iniciat les activitats, el novembre d'aquell any conclouien les funcions de l'any 1879, això és, fent una funció benèfica per a les famílies afectades pels aiguats d'Alacant, Múrcia i Almeria. En aquesta ocasió, dues de les actrius que estaven contractades per l'Ateneo, Salvadora Capdevila i l'actriu Bosch, a més de la banda del regiment de Biscaia, hi participaren.

El darrer any buidat, el 1880, conté moltes menys referències que els dos anteriors. Com no podia ser d'una altra manera atesa l'estreta relació, van contribuir cedint un premi al certamen en honor a Cervantes que l'ATCO organitzava cada abril i, també, al concurs literari humorístic de la secció Lo Bolit.

Més enllà d'aquest any només hem registrat l'organització de balls de societat. El 14 de juliol de 1881 la premsa anunciava que la naixent societat L'Abella havia comprat els decorats i altres "efectos" de la Cervantes, i bancs dels Campos de Recreo per formar el seu propi teatre particular.

1. Entitats				
Nom	Ubicació i característiques	Dates de funcionament	Activitat	Altra informació
Centro Tarraconense	<p>A partir de 1871, el local on es reuneixen es coneix com a <i>Casino del Centro</i> i les gasetilles l'ubiquen a la Rambla (ET 04.01.1871).</p> <p>L'hivern de 1870 van canviar mobles, Joan Mesquida i Marin restaurà la decoració i s'instal·là una zona restaurant.</p> <p>El 1872 ocupen l'immoible del costat per ampliar els salons (DDT 06.08.1872).</p>	1864; 1870-1880.	<p>Organitzaven reunions de societat, tertúlies, balls, balls de màscares i comparses per sortir a la cavalcada de Carnaval, concerts vocals i instrumentals.</p> <p>En ocasió de les festes per la Pau (final de la 3a carlinada) van encarregar-se d'organitzar amb altres societats una de les dues colles de diables (DDT 08.03.1876) que actuaren.</p> <p>Van crear una secció artística per promoure concerts i vetllades d'art i literatura (DDT 24.02.1880).</p> <p>Aportaren guardons per als certàmens literaris de l'Ateneo tarraconense (espiga de plata, 1879) i Lo Bolit (un objecte d'art a la poesia que millor canti als antics costums catalans, 1880).</p>	<p>Segons Baixauli (1869) i Rovira (2011) tenien la seu al carrer August. Es fundà el març de 1862 (Manuel 1987).</p> <p>Entre el 1865 i el 1870 van disminuir l'activitat i van deixar d'organitzar balls de màscares. La represa fou espectacular, augmentaren els socis i l'activitat musical va créixer exponencialment. Va ser una de les entitats més actives al llarg del període 1870-1880.</p> <p>Piqué (1864) i Morelló, Musté, Monravà, Fernández i Sanllorente (1880) van ser membres de la junta directiva.</p>

La Artesana	<p>Carrer Unió, n. 41.</p> <p>El setembre de 1864 van inaugurar els salons, agençats amb tot luxe (DDT 16 i 20.09.1864). Segons la ressenya, eren d'estil Lluís XV.</p> <p>Com en el cas del Centro Tarraconense, la seu també s'anomena en algun moment <i>casino</i>.</p>	1864; 1867-1880	<p>L'activitat principal i que més notícies va donar van ser els balls de societat i els balls de Carnaval. Van participar en la rua del de 1871 per recaptar diners per a la caritat</p> <p>Com altres, organitzaren concerts musicals i van crear una coral de socis (1879) que dirigia Ricardo Mayor. Als seus salons acolliren actuacions de prestidigitació: Frutuós Canonge (1875), Marés (1879) i Pompey (1880).</p> <p>En ocasió de les festes per la Pau (final de la 3a carlinada) van encarregar-se d'organitzar amb altres societats una de les dues colles de diables (DDT 08.03.1876) que actuaren. Els de l'Artesana van aplegar gent de "la parte baja de la población" i segons una gasetilla van adquirir 14.000 (!) <i>carretilles</i> per cremar durant la cercavila.</p> <p>Aportaren guardons per als certàmens literaris de l'Ateneo tarraconense (una abella d'or, 1880) i Lo Bolit (Una mona de plata en un pedestal, 1880).</p> <p>Segons notícia del 04.05.1880, La Artesana tenia una societat humorística anomenada <i>Lo paraigua</i>.</p>	<p>Rovira (2011) fa notar que depenent de la font la fundació balla entre el 1862 i el 1863, i que la clausura fou el 1902.</p> <p>El 1864 en desapareixen les traces fins el 1867, quan s'anuncia que després d'un temps clausurats tornarien a funcionar (DDT 10.11.1867).</p> <p>La ubicació de la seu, així com el tipus i volum d'activitats, paral·leles en filosofia a la del Centro Tarraconense en alguns moments, ens fa pensar que era la societat més rellevant de la zona nova de la Marina i del port. Participaven activament en les festes de Sant Joan, les més destacables del barri (la parròquia es troba al bell mig).</p> <p>El 1871, Avelino Morera era el president i Juan Torres el secretari. Segons Heras Caballero (1994) es conserven els estatuts i alguns dels seus membres van pertànyer als comitès liberal i republicà el 1865. El gener del 1879 Leandro Hebrard dimití de president i es convocà junta general per rellevar-lo.</p> <p>Segons Manuel (1987), va ser freqüentada fins el 1900. El 1913 va nàixer una nova societat amb el mateix nom ubicada al c. Estanislau Figueres dedicada als balls de societat en exclusiva.</p>
-------------	---	-----------------	--	--

			Arrendaren els Campos de Recreo la primavera de 1880. Contractaren la companyia de Federico Jiménez (17.4) i hi feren concerts de la seva coral.	
El Empíreo	<p>Rambla Nova, n. 38 (Casa Feliu).</p> <p>Segons Manuel (1987), es traslladaren al n. 36 de la Rambla Nova i, finalment, al n. 20 (ex Casa Rossell, Hotel Làuria) fins el 1888, quan l'ATCO s'hi ubicà.</p>	1864-1865	La principal activitat foren els balls de carnestoltes. Durant el de 1864 van participar a la rua per recaptar diners per a la beneficència. A banda, també s'hi organitzaren concerts instrumentals i funcions de prestidigitació (Gil Casanovas, 1865).	<p>Els estatuts foren aprovats el 5 d'abril de 1862 (Manuel 1987). El primer president fou Pau Ribas i la junta es renovava anualment.</p> <p>L'estiu de 1863, van llogar un espai del nou edifici de Manuel Feliu a la Rambla Nova (DDT 15.08.1863). El 20 de setembre d'aquell any, Pau Ribas, president, signava l'anunci oficial del trasllat. Ignasi Gatell exercí de secretari.</p> <p>El juny de 1864 José Benet Grases n'era el president, i Anselmo Fluixench el secretari. Temps després encarregaren a l'escultor Bernat Verderol un bust del president Benet per adornar els salons.</p> <p>Segons Heras Caballero (1994), l'home més destacat de l'Empíreo fou Feliciano Rimbau, membre del que seria la Junta Revolucionària. Tant Heras com Rovira (2011) vinculen la societat amb la Tertúlia, amb els quals guardaven molt bona relació. Totes dues eren de tarannà progressista: la segona fou dissolta per la Reial Ordre de gener de 1866 la qual afectava comitès progressistes i democràtics. Se'n conserven els estatuts, aprovats l'11.02.1864 (AHCT).</p> <p>L'1 de setembre de 1867, s'inaugurà “en los grandes salones que ocupaba la Sociedad Empíreo” una</p>

				exposició de figures de cera. Finalment, el 23 de febrer de 1868, segons la crida oficial, es feia pública la dissolució de la societat i es demanava als socis que no havien pagat la quota (15 rals) que procedissin a fer-ho per liquidar comptes.
Juventud Tarraconense	<p>Rambla Nova, n. 38 (Casa Feliu).</p> <p>Compartien el local amb la societat Centro Liberal.</p> <p>Gràcies a un anunci oficial de la societat (ET 26.06.1870) sabem que la societat només podia admetre 100 socis, atesa la dimensió del local.</p> <p>Van construir-hi un petit teatre a propòsit, inaugurat el 8 de juny de 1870</p>	Juny de 1870-1871	<p>Constituïda com a societat lírica i dramàtica, l'objectiu era fer quatre funcions dramàtiques al mes, a les quals seguien balls.</p> <p>La banda militar del regiment de Navarra, habitual del passeig de Santa Clara, els va prestar la seva col·laboració.</p> <p>Altres concertistes i cantants també contribuïren a completar les funcions.</p> <p>El repertori dramàtic de les quatre funcions que tenim registrades era d'autors espanyols, amb l'excepció de la comèdia <i>Un pollastre eixalat</i>, de Josep M. Arnau, que es posà en escena dos cops. La resta d'obres són de Zorrilla (<i>Traïdor, infonso y mártir</i>), Ventura de la Vega (<i>Llueven bofetones</i>) o el drama d'Eguilaz <i>La vaquera de la Finojosa</i>, que Pitarra parodiaria amb la gatada <i>La vaquera de la piga rossa</i>.</p>	<p>Cada soci havia de pagar 20 rals mensuals, cosa que donava dret a tres localitats (ET 17.06.1870).</p> <p>Joan Baptista Aulèstia i Viñas n'era el secretari (ET 26.06.1870).</p> <p>Comprovar: “beneplàcit del governador civil i del militar (DDT 10.05.1870)”.</p> <p>El 20 d'agost de 1870 es va convocar la junta oficial, però a partir de llavors van cessar les informacions a la premsa. Tota activitat duta a terme en aquell local tenia el Centro Liberal com a protagonista. Desconeixem quan van dissoldre's i quin fou el motiu.</p>

	Martínez va elaborar 3 decorats i el teló de boca anà a càrrec de Joan Mesquida. (ET 29.06.1870)			
La Juvenil Tarraconense	Zona portuària			
Centro Liberal	<p>Rambla Nova, n. 38 (Casa Feliu).</p> <p>Compartien el local amb la societat Juventud Tarraconense.</p> <p>En moltes gasetes l'espai és identificat com els antics salons de l'Empíreo.</p>	Febrer de 1869- gener de 1871	La principal activitat va ser l'organització de balls, balls de màscares i concerts musicals.	<p>El 17 de gener de 1871 va anunciar-se'n la dissolució per manca de socis i per conflictes amb el propietari del local pel preu del lloguer.</p> <p>El febrer de 1871, l'ATCO va traslladar-se als baixos d'aquest edifici.</p> <p>Cap font externa en dona notícies.</p>
La Constancia	Salons del Café de la Unión	Febrer de 1868 - gener de 1879	La principal activitat va ser l'organització de balls, balls de màscares i concerts musicals.	Fundada el 1866 (Manuel 1987) i presidida per Josep Clarà, propietari del cafè. Se'n conserven els estatuts (AHCT)

			<p>Durant el Carnestoltes de 1876 van llogar el Teatre Principal per fer-hi els balls de màscares.</p> <p>El juliol de 1878 van arrendar el Teatre Principal per a la temporada d'hivern de 1878-1879, per a la qual van contractar les companyies d'Isidoro Valero (16.3) i la de Luis de Obregón (16.4 i 16.5).</p>	<p>Segons Baixauli (1869) en aquest cafè, conegut també com el cafè de Josepet, era lloc de reunió habitual dels literats i els artistes.</p> <p>En les ressenyes recollides la <i>clase artesana</i> és el públic que el freqüentava.</p>
La Amistad	<p>C/ Trinquet Nou, n. 5 (DDT 23.08.1880).</p> <p>Saló “immediato al Café de España”</p> <p>Disposaven d'un escenari per al teatre.</p>	Octubre de 1869- 1880	<p>S'hi organitzaren balls, exposicions de figures de cera, quadres mitològics i altres curiositats.</p> <p>El 14 de gener de 1872, la companyia del Principal dirigida per Fernando Guerra (9.1) va fer una única funció al teatre del saló de La Amistad.</p>	<p>Heras (1994) en documenta activitat per a l'any 1864.</p> <p>Per als balls nocturns, els homes pagaven 4 rals, mentre que les senyores entraven debades “<i>à juicio de la comision</i>”.</p> <p>Durant el maig de 1870 el governador va prohibir-los el ball per mala conducta. Dos anys després van haver-hi queixes per altercats transcorreguts en aquell saló.</p>
Sociedad Terpsícore i Primitiva Terpsícore	Café del Centro (1876 i 1877) i Teatre Principal (1877 i 1878)	Febrer de 1876-1878	<p>Tal com indica el nom, la societat estava dedicada als balls, tant els de societat com els de màscara.</p> <p>Al costat de La Constancia, són els únics casos del període, exceptuant l'ATCO, en què una societat</p>	<p>Desconeixem quan van deixar de funcionar.</p> <p>Segons Manuel (1987), el novembre de 1887 la societat Terpsícore es va traslladar a un local de la Rambla Vella que havia estat ocupat per la societat Apolo.</p>

			<p>particular tarragonina va ocupar el Teatre Principal.</p> <p>L'entitat sofrí una escissió, ja que l'any 1877 trobem la Primitiva Terpsícore continuant, com el 1876, al Café del Centro, mentre que la Terpsícore ocupava el Teatre Principal.</p>	
Altres societats menors o esporàdiques				
Capricho Tarraconense	<p>Zona propera al c/ Pons d'Icart. Part superior de l'antiga pedrera.</p> <p>Segons la notícia del dia de la inauguració (DDT 23.05.1876) es tractava d'una mena de magatzem, per bé que en la primera notícia recollida (DDT 20.05.1876) parlaven d'un <i>cercado</i>.</p>	Maig-juny de 1876	<p>A finals de maig de 1876 s'anuncià que alguns joves inaugurarien una societat, per fer balls de societat les tardes i nits dels dies festius.</p> <p>També hi celebraren el ball de Sant Joan del mateix any.</p>	Cap font externa en dona notícies.
El Centro Catalán	Teatre Principal	Gener de 1878	Eduard Sampons, empresari del teatre per a aquella temporada, va decidir organitzar-hi alguns balls de Carnaval els diumenges a la tarda (públics) i a la nit	No es tracta d'una iniciativa dels tarragonins, sinó d'un empresari teatral. No a anar més enllà del 1878.

			(en exclusiva per a aquesta societat “formada al efecto” (DDT 15.01.1878).	Cap font externa en dóna notícies.
Sociedad La Hortensia	Desconegut	11 de maig de 1879 (DDT).	Balls de màcares. Funcions benèfiques i participació en els certàmens literaris.	Cap font externa en dóna notícies.
Sociedad Delicias	Desconegut	Carnestoltes de 1880	Balls de màscares.	Cap font externa en dóna notícies.

4. El Teatre Principal

El passeig pels locals dramàtics tarragonins acaba en el més antic de tots els teatres vistos fins ara. Les primeres notícies que en tenim daten del segon terç del segle XVII, el 1636.

El seu origen i la seva trajectòria són paral·lels als dels teatres que van fundar-se a redós d'institucions sanitàries i de beneficència vinculades, en la majoria de casos, a l'Església. Els espectacles dramàtics van esdevenir una entrada més de capital per al finançament d'aquests establiments, sovint deficitaris. Alhora, les autoritats es dotaren de mecanismes per exercir un major control sobre els espectacles i la diversió dels ciutadans a partir del moment en què aquests teatres tingueren l'exclusiva dels espectacles a les ciutats.

La denominació de *Principal*, segons Adserà (1994: 91), respon a una possible analogia amb el teatre de la Santa Creu i altres que reunien les mateixes condicions: haver gaudit de privilegi reial o d'exclusiva per haver estat vinculats a entitats benèfiques, i ser els de més antiga fundació. Tanmateix, no dona una data concreta a partir de la qual passa a ser denominat així ni si coincideix amb l'aparició de competència, com els casos anàlegs.

Concretant-ho ara, podem apuntar que se l'anomena *casa y aposento per als comediantes* en la primera referència que se'n té (1636) i que en la documentació conservada pertanyent al fons del teatre que hem utilitzat en aquesta tesi (Arxiu Històric de Sant Pau i Santa Tecla, AHSPST) no apareix l'adjectiu *principal* enlloc. En tot cas, fora d'un genèric *teatro*, trobarem *casa-teatro*, *teatro i casa-café*, *teatro de comedias*, *coliseo/teatro de esta ciudad/hospital/ capital*, *Teatro de Comedias*, o *Casa-Teatro propiedad del Pio Hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos* (plecs de condicions).

Serà només en la premsa i a partir del maig de 1865 que començarem a trobar el sintagma *teatro principal*. La causa, efectivament, és l'aparició de la competència: durant l'abril havien començat les funcions al teatre dels Campos de Recreo i per no confondre el lector, caldria fer l'obligada distinció en cas que es parlessin de tots dos locals alhora. Era, tanmateix, el teatre per antonomàsia dels tarragonins del Dinou: bastava dir *teatre* o *el nostre teatre* per saber que era el de la Rambla Vella.

4.1 Hospitals i teatres

Ens ha sigut d'especial ajuda per entendre i aprofundir en els orígens de la relació entre teatre, hospitals i concessions de monopoli l'obra de Charles Davis i J. E. Varey (1997) sobre els coralls de comèdies circumscrits a Madrid.

Com a primer cas documentat de concessió *oficialitzada* per explotar els rèdits dels espectacles teatrals, exposen el de l'Hospital de la Passió de Madrid, dependent de la confraria de la Passió i la Sang de Jesucrist. Segons Davis i Varey, arran de la promulgació dels nous

decrets tridentins (1564) i per fer front a l'augment de la pobresa urbana, el Consell de Castella (màxima autoritat civil de l'estat després del mateix rei) havia ordenat que les confraries fundessin hospitals. De tal manera, l'Església recuperaria potestat en l'àmbit de la caritat, la beneficència i l'assistència als malalts i a les seves ànimes, un terreny poc regulat fins llavors i que es repartia entre locals fundats per religiosos, altres de laics i els de fundació reial. La pedra de toc era no només ajudar espiritualment, sinó poder gestionar els llegats que hi dipositaven els ciutadans per assegurar-se empara davant la malaltia.

Doncs bé, temps després de fundar-se la confraria de la Passió (1565) i havent de sostenir econòmicament l'hospital, els confreres (*diputados*) van recórrer al Consell de Castella davant la manca de liquiditat. El cardenal Diego de Espinosa, bisbe de Sigüenza, Inquisidor General i president del Consell, va decidir "que las comedias que se representasen en esta Corte se hiziesen en los sitios que señalasen los Dichos Diputados". Tot i que no poden concretar la data exacta perquè el document d'on ho extreuen no té datació, partint dels indicis ho situen en una forquilla que va des del 1567 fins al 1574.

El monopoli fou infringit poc després per una altra confraria (La Soledat, fundada el 1567), que, com La Passió, havia estat oferint teatre per recaptar diners per a la beneficència des de temps anteriors a la resolució d'Espinosa. Les disputes derivades acabaren en una concòrdia entre les parts signada el 1574 (data que clou la forquilla). Al cap de 40 anys, ja n'eren sis, els establiments hospitalaris que es repartien els rèdits dramàtics recaptats pels locals amb privilegi (1997: 22). Segui com sigui, pel que fa als pioners en relacionar teatre i beneficència conclouen que (1997: 15):

Tampoco sabemos quién tuvo la idea de comercializar el teatro para fines benéficos; parece verosímil que fuera algún miembro de la Cofradía. Lo que sugiere la concesión del monopolio es que ya había teatro comercial en Madrid antes de que se concediera, y que su rentabilidad estaba suficientemente demostrada, pero que probablemente era esporádico y carecía de organización comercial.

Per als Països Catalans, són d'obligada referència els casos de monopoli del Teatre de la Santa Creu de Barcelona (1579) ratificat per Felip II el 1587¹⁰⁴ i el de la ciutat de València (1582), citats sovint en les històries del teatre (FÀBREGAS 1978: 65; SALA VALLDAURA 2006: 77; MASSIP 2007: 317) o a Suero (1987). Volem destacar, així mateix, l'estudi de la Casa de Comèdies d'Alacant de Jaume Lloret, el qual no només atén en profunditat el cas alacantí, sinó que il·lustra considerablement com proliferaren els establiments teatrals en una mena de *boom*

¹⁰⁴ Per a la Santa Creu, encara hi ha material inèdit, com els manuscrits *Notes i apunts sobre teatre* del fons personal de Raimon Casellas, dipositats a la Biblioteca de Catalunya, inclosos sota la signatura 5242, capsa 4. Són unes treballs sobre història del teatre i abasten els segles XVI-XIX, segons l'inventari de la BC. Jordi Castellanos dona notícia de la vessant d'historiador del teatre de Casellas, però conclou que no va arribar a publicar res (CASTELLANOS 1992, vol. 2: 168). El fons de Josep Artís, per la seva part, conserva l'original del llibre *Tres segles de teatre barceloní. El Principal a través dels anys*, relligat per Josep Altés incomprensiblement encara inèdit, a pesar que ha estat utilitzat en nombroses recerques (SALA VALLDAURA 2000 o SUERO 1987, per posar alguns casos).

europèu a partir de la segona meitat del XVI, privilegis al marge. Com bé conclou Lloret, representaren un “salt qualitatiu en la concepció que hi havia fins aleshores del teatre. Era el naixement de l’espai escènic estable que venia a rendibilitzar econòmicament els espectacles que més esporàdicament es feien als salons de la noblesa i als patis dels hostals” (a ROSSICH et al. [ed.] 2001: 317 i 318).

Per al Teatre Principal de Tarragona, cal que furguem en la història de l’Hospital de Sant Pau i Santa Tecla, que l’emparava. Fins ara es comptava amb les recerques de José Sánchez i Josep M. Miquel (1959), així com la vasta obra del que en fou director, Josep Adserà (1992, 1994, 2000).¹⁰⁵ En els darrers anys, ha aparegut un nou estudi. Es tracta de la tesi doctoral de Josep Barceló Prats titulada *Poder local, govern i assistència pública: el cas de Tarragona* (2014). Li agraïm l’atenció i la guia prestades en aquesta qüestió. És una obra imprescindible per entendre el funcionament pràctic de l’hospital, d’entrada, però també per veure el paper que va jugar el seu particular model de protecció social respecte de la cosa pública. Barceló afirma que aquest sistema transcendia l’esfera de la sanitat i l’empara dels pobres en esdevenir “una espècie d’organismes recaptatoris, valent-se de la justificació que els proporcionava la seva tasca assistencial envers els estrats socials més vulnerables, per tot seguit poder funcionar com una mena de centres de redistribució dels béns obtinguts” (2014: 346).

Tanmateix, en aquestes recerques que citem, la qüestió del teatre es contempla de manera subsidiària: el teatre és una font més de capital per finançar la part sanitària i benèfica, a excepció d’Adserà (1994). Aquest és l’estudi més focalitzat en la història del Teatre Principal de què es disposa actualment. Forma part d’una sèrie feta per l’autor dedicada a historiar tot l’Hospital de Sant Pau i Santa Tecla. Per a la part del teatre, va seleccionar —però no editar, tot i que hi ha alguna fotografia— algunes mostres de la documentació fons de l’Hospital que en donaven testimoni, especialment els que formen part del volum enquadernat en pergamí que du per títol:

*Hospital de pobres enfermos de la ciudad de Tarragona. Libro cohordinado afines del año 1837. Contiene: la antigüedad, construcción, vicisitudes y varias noticias interesantes para el gobierno de la Ylustre administración: contratas con el señor yntendente sobre el hospital militar de esta plaza, contratas con el acentista sobre ydem, todas las fincas rústicas y urbanas que posee, censales que percibe y el atraso de estos en 31 Diciembre de 1837 varios documentos pertenecientes al hospital y copias de algunos testamentos que tienen referencia con el mismo, algunas fundaciones y demás que se verá por el índice que sigue.*¹⁰⁶

¹⁰⁵ Un estudi paral·lel per a l’Hospital de la Santa Creu de Barcelona és el de Josep Danon (1978), per bé que també se centra en la vessant sanitària. Reprodueix en apèndix, això sí, el privilegi de Felip II.

¹⁰⁶ AHSPST. Unitat de catalogació: 586; unitat d’instal·lació: caps 42. Aquest volum és una compilació de documents que tracten temàtica diversa. Els que remeten al teatre són els que van numerats del 27 al 33 segons l’índex que incorpora. El primer descriu la construcció del nou teatre (1820), el segon són permisos per a balls de màscares i bans oficials, el tercer són contractes de companyies còmiques (1821-1823), el quart tracta de l’arrendament del cafè (1823) i, finalment, la resta són documents relatius als arrendaments del teatre i del cafè entre els anys 1825-1834. A part, cal tenir en compte que hi ha documents, com el número 27, que contenen informació

Des de fa ben poc, el fons històric de la institució ha estat digitalitzat, finalment, a càrrec de l'Arxiu Històric Arxidiocesà de la província (AHAT), la qual cosa ha tret a la llum material valuós per a la recerca en l'àmbit de l'espectacle. Els documents que són d'interès —per inèdits o tractats molt tangencialment en les recerques anteriors— fan referència a la gestió interna del teatre. Hem de lamentar que en tot el fons no es trobi cap testimoni directe o indirecte de privilegis reials o d'alguna concessió específica sobre l'inici de l'explotació en exclusiva dels espectacles dramàtics a la ciutat, a imatge de Barcelona, València o Madrid.

Ara bé, veiem factible que la dinàmica de privilegis dramàtics acabés esdevenint norma habitual, de tal manera que no calgués un document concret arribat el Disset, especialment en ciutats com Tarragona, amb un únic teatre públic o capaç per a bona part de la població. Potser això justificaria l'absència de documentació específica en el nostre cas.

La generalització del vincle entre espectacle i sanitat enllaça igualment amb aquella proliferació de què parlava Lloret o, més tard, Sala Valldaura (2006: 81): “Les necessitats econòmiques dels hospitals, la creació a la pràctica d'una xarxa itinerant de companyies i el desig de controlar la vida teatral (és a dir, la competència) expliquen probablement la coincidència cronològica de diversos municipis a l'hora de bastir els seus locals”.

Un document interessant i particular de la ciutat de Tarragona que podria vincular-se a l'exclusiva de l'Hospital, l'aporta Emili Baixauli (1969: 77), tot i que el treu a col·lació per il·lustrar el funcionament de les companyies teatrals. Es tracta d'un acord municipal del 13 de novembre de 1667 extret del *Llibre del Consulat*:

que en dies passats veren venir uns carros y demanaren quina gent eren los que en ells venien, y digueren que eren comedians, los quals volen representar comedies en la present ciutat conforme se veu puix an ficat cartells o titols per los cantons de la ciutat, per so sels proposa que ates que per la necessitat tenim y hi ha comunament de aygua, se fan pregaries actualment, sils dexaran representar o no. Y fonch determinat que no se impesca lo representar als comedians, sino que representen al Hospital.

Trenta-un anys després de la primera notícia que tenim del local (1636), el municipi determinava on actuarien els còmics ambulants, i va resoldre que ho fessin a l'Hospital tenint en compte que la ciutat estava sota *règim* de pregàries i rogatives per acabar amb la sequera. És a dir, davant de la possible transgressió de la moral que podia suposar l'actuació dels còmics (fer comèdia enmig d'un període de pietós capteniment, igual com en Setmana Santa) es resol el conflicte mitjançant l'Hospital, institució participada no només pel municipi sinó també per

posterior al 1837. Adserà beu també de Miquel i Sánchez (1959), de Baixauli Morales (1969), de la legislació sobre teatres (*Novísima recopilación*), el fons del municipi, així com d'obres que tracten casos veïns o paral·lels com els de Valls, Reus i Maó. Val a dir que recopila un volum important d'informació, per bé que l'exposició que en fa presenta llacunes o contradiccions, com ara quan afirma que no sap si hi havia un local destinat al teatre i, paràgrafs després, el descriu (1994: 71), o quan postula que el Consolat no deixava que es destinessin les seves aportacions econòmiques al teatre i, poc després, n'aporta exemples del contrari (1994: 71 i 73-74).

l'Església i, per tant, capaç de convertir un acte potencialment immoral en un de benèfic (després de cobrada la part de la recaptació, per descomptat).

No descartem la possibilitat que el privilegi de monopoli de l'hospital tarragoní s'hagi simplement extraviat. Tanmateix, seria d'interès seguir el camí que obrim sobre la regulació dels espais escènics i la implantació al llarg del territori dels Països Catalans de les concessions de monopoli que veurien la seva fi el 1833.¹⁰⁷

Tornem a Tarragona i seguim endavant. Revisant l'inventari de l'Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla, elaborat el 24 d'abril de 2014 per l'AHAT,¹⁰⁸ trobem que els documents conservats del *fons* del Teatre Principal s'organitzen en tres *grups de sèries*.¹⁰⁹ En primer lloc, hi consta la *sèrie* d'administració, en segon lloc la *sèrie* d'economia i, finalment, la *sèrie* relativa a l'edifici teatral i el cafè annex. Reordenen i cataloguen molts dels documents abans compresos, bàsicament, dins de les antigues signatures "Teatro: documentos y contratos desde 1884 a 1900" i "Arriendos del Café del teatro y tiendas", que són les que recullen el període que nosaltres abastem. S'hi poden trobar, per exemple, un inventari de 1825, una prohibició d'escenificar drames sacres durant la Quaresma de 1891 o alguns dels contractes dels arrendaments del teatre i del cafè.

D'altra banda, també es troben rastres del Principal en el *fons* de l'Hospital mateix. Són d'interès els llibres d'actes i els registres que pertanyen a la *sèrie* Junta de l'hospital, ja que s'inicien al segle XVIII (1769-1806) i segueixen durant el XIX abastant els anys 1813-1833; 1834-1838; 1852; 1854-1859 i 1861-1870), algun dels quals formen part del nostre tall. Acaba el Dinou amb les actes que van del 1887 al 1895 i les de 1895 al 1903.

Tret d'aquestes, la resta d'evidències d'ambdós fons pertanyen al segle xx, com ara l'interessant volum de correspondència i documentació entre la institució i l'escissió catalanista de l'Ateneo Tarraconense, la qual, en demanar reformes a l'edifici teatral, va elaborar uns plànols que, ara com ara, són els únics de què disposem per fer-nos una idea de com va ser, ni que sigui a inicis del xx, el Teatre Principal de Tarragona.

Vistes les fonts, en farem una breu història i descripció del local per, després, analitzar-ne el funcionament per al període 1864-1880.

¹⁰⁷ El Decret del 16 de gener de 1869 *Sancionando la libertad de teatros* signat per Práxedes Mateo Sagasta tornaria a incidir en els privilegis, però només per al cas de les òperes italianes al Teatro Nacional de la Ópera. En ser decret, però, s'aplicaria a tot el territori i per a tots els casos "en su más lata extensión". Veure: *Gazeta de Madrid*, n. 16 (16.01.1869), p. 1.

¹⁰⁸ Disponible al web: <<http://www.ahspt.cat/catalog/>>.

¹⁰⁹ L'ordre segueix la següent jerarquia: Fons > Grup de Sèries > Sèrie > Subsèrie.

4.2 Fundació i descripció

El primer hospital que va tenir la ciutat fou l'Hospital de la Seu (c/ Coques, 3), fundat gràcies als diners llegats en testament de l'arquebisbe Hug de Cervelló el 1171, màxima i única figura d'autoritat de la ciutat fins al 1255, data en què s'inicià la vida municipal *laica* al marge de la institució eclesiàstica (MIQUEL I SÁNCHEZ 1959: 37). El Consolat, l'òrgan municipal, va voler disposar d'una institució sanitària pròpia i independent, per a la qual cosa va agençar, en primer lloc, una leproseria situada a l'actual carrer de l'Assalt (1373). En segon lloc, van ocupar els baixos de l'actual ajuntament (pl. de la Font) i, finalment, els prohoms de la ciutat van acordar un darrer trasllat al portal de 'framenors' o Sant Francesc, a l'extrem de la plaça del Corral (la Font), en un habitatge que tocava l'actual ajuntament i, alhora, la Rambla Vella.

El setge que patí la ciutat durant la guerra civil catalana, l'octubre de 1462, va tenir aquest punt concret com a escenari i objectiu d'entrada a la ciutat de les tropes reialistes comandades per Joan II. Les destrosses causades per la bretxa oberta van inhabilitar l'edifici. Arran d'aquest fet, es reuniren el Capítol, gestor de l'Hospital de la Seu (de l'arquebisbat, s'entén), amb els responsables del municipi i es va decidir la fusió o concòrdia de totes dues entitats. Intercedí l'arquebisbe Pere d'Urrea (1959: 59), que va esdevenir-ne protector i patrocinador. A partir de llavors, la gestió de l'hospital va prendre forma de consorci, de tal manera que dels dos administradors que havia de tenir al capdavant, un havia de pertànyer o ser assignat pel Capítol i l'altre pel consell de la ciutat. Malgrat això, els recursos econòmics els facilitava l'arquebisbat i, per tant, la ciutat hagué de renunciar als drets tot i haver col·laborat en l'ampliació feta arran de la fusió (construcció de pisos superiors). No cal dir que aquesta divisió fou l'origen de moltes friccions i disputes a l'hora de decidir-ne la gestió. Fou a partir del 15 de desembre de 1464 que aquesta nova entitat refundada seria designada amb el nom d'Hospital de Santa Tecla (Sant Pau no apareixeria fins al segle XVII, quan s'elevà el càrrec de capellà de l'hospital a prior perquè s'exercís amb major interès i competència; per fer-ho, es creà un patronat sota la seva advocació (ADSERÀ 1994: 120)).

Més d'un segle després de la unió, l'edifici va tornar a quedar-se petit. Van decidir buscar un nou emplaçament finançat pel Capítol i, sobretot, pel municipi (per exemple, augmentat l'impost sobre la carn). S'escollí el que ocupa actualment a la Rambla Vella, en un solar municipal (1959: 78). S'inaugurà el dia de sant Maties, el 21 de febrer, de 1588.

Una de les vies per al sosteniment del nou Hospital serien, efectivament, els beneficis generats per les actuacions d'algunes companyies de comèdies. En aquest sentit, Miquel i Sánchez (1959: 97) no descriuen on i en quines condicions es feien els espectacles dramàtics. Aporten, però, un fragment d'una determinació del *Llibre del Consolat* del 29 d'abril de 1636

que tractava sobre les reparacions que calia fer a la part posterior de l'edifici, i que també recolliran anys després Baixauli (1969: 77) i Adserà (1994: 70) (la cursiva és nostra):

Fonch proposat per lo doctor Jaume Garau com administrador del Hospital de la p(rese)nt Ciutat com en la casa de dit Hospital las parets de aquell deve(r)s mar amanassan alguna ruhana que costara grandissims ducats y ara se pot adobar ab molt poca cosa *y tambe si farian en lo quarto en entrant en dit Hospital a ma dretha que y ha lloch molt acomodat sens fer falta en dit Hospital una casa y aposento per als comedians pera que quant vinguessen comedians puguessen representar ab comoditat per lo que dihuen a de resultar molt profit per la dita casa del Hospital.*¹¹⁰

Segons aquest “ha de resultar”, és de creure que fins a aquest any no hi va haver activitat escènica vinculada a l'hospital i que l'administrador va prendre la iniciativa partint d'un model ja establert (“per lo que dihuen”). Mentre no es demostrï el contrari, es tracta de la referència més antiga sobre representació de comèdies a l'hospital que s'ha conservat. L'espai destinat, aquesta “casa y aposento”, descrita com a “lloch molt acomodat” i situat entrant a mà dretha no era usat per les activitats sanitàries, cosa que ens fa pensar en una sala o pati possiblement dedicats a magatzem. Després que s'hi instal·lés el teatre, però, en alguna ocasió seria reclamat per a altres usos, com quan el 1675 el governador militar hi volgué traslladar oficials militars que estaven empresonats a la torre del pretori (BAIXAULI 1969: 78).

Seguint aquest autor, els testimonis del segle XVIII descriuen amb parquedat un local amb dos llotges (*camarillas*) destinades al capítol i al municipi, respectivament. Arran d'una reforma de 1767, se n'instal·laren de noves i es canviaren les portes que les tancaven. La construcció d'una nova escala “fins al últim pis de los galliners” (1969: 79) mostra que l'alçada havia de ser important perquè pogués tenir, al menys una planta, considerant que el primer dels galliners fos a nivell zero però aïllat de la platea, o bé dos si el primer galliner ja era en un primer pis. En una resolució de la junta per a l'arrendament a l'actor Manuel Rifatierra, es parlava de *tablado*, vestuaris, bancs, llotges i *lunetas*.

El segle XIX va començar amb la proposta d'alguns arrendadors per fer balls al local destinat fins llavors a les comèdies. Segons els dos primers folis aplegats al volum recopilatori de 1837,¹¹¹ Francesc Casas, Josep Basora i Vicent Calanda van sol·licitar permís reial —amb el suport del governador civil— perquè “en el Carnaval de cada año, empezando por el de este, se permitiesen en esta Ciudad algunos bailes públicos con máscara, debiéndose ceder a este fin

¹¹⁰ Adserà (1994: 71), que dóna com a referència del fragment reproduït l'acta del *Llibre del Consolat* mateixa i no pas l'estudi de Sánchez i Miquel (1959), transcriu de manera diferent el text del document, fins al punt que parla de Ferran i no pas Jaume Garau, accentua modernament mots (*què*, *mà*), però manté contraccions antigues (*que.s*), etcètera. Reservem per a un estudi particular del teatre centrat en el segle XVII la tasca necessària d'editar amb criteris filològics els documents fundacionals.

¹¹¹ Document 28. Varios permisos, que los SS Gobernadores de esta Plaza han concedido para los Bayles de Máscara en el Teatro. Contingut a Hospital de pobres enfermos de la ciudad de Tarragona. Libro cohordinado afines del año 1837 (AHSPST, UC 586; caps 42). Els dos primers folis són un manuscrit que copia una carta dirigida a l'administració de l'Hospital i que explica l'origen dels balls. La resta són bans del governador autoritzant-los: 1816, 1828, 1831, 1833-35 i 1856. Annexem el primer i el darrer.

el Teatro de Comedias con todos los palcos, y demás piezas a él anexas, y que se estimasen convenientes”. L’objectiu era procurar mitjans per “proporcionar alguna utilidad anual a ese Hospital, y a otros establecimientos útiles de esta ciudad”. La petició, segons aquest document, fou resolta favorablement pel monarca segons la Reial Ordre d’11 de febrer de 1802. Aquells individus, a qui s’afegí Victorino Montells, organitzaren els balls i administraren els beneficis, que foren de 255 lliures netes el primer any. Es destinaren a tela de cànem per fer matalassos i llençols. Segons Baixauli (1869: 82), els saraus van anar en augment i van portar la direcció a crear una dependència anomenada *quart del refresch*, un precedent del futur cafè del teatre.

En el ban conservat del governador civil annexat (signa Francisco Dalmau, el 2 de gener de 1816), s’establien les mateixes normes que els balls celebrats a Barcelona, i que tenien com a objectiu mantenir el decòrum i l’ordre dels concurrents (reglament general, els mateixos que hem vist en la introducció per al cas del cadafal a la plaça del Rei). L’entrada era de 4 rals per persona i començaven a les 9 de la nit. En cas que un veí del barri del Port (extramurs) volgués accedir, es va autoritzar l’obertura del portal de Sant Joan cedint la clau a l’oficial de guàrdia. En els bans conservats es pot observar que gairebé sempre es van mantenir les mateixes condicions d’accés i les normes, per bé que en el de 1856, el darrer aplegat en aquest document i que també annexem, l’organització comptava amb celadors i vigilants a l’entrada i al saló, s’expedien entrades per evitar aglomeracions, es prohibia fumar enlloc que no fos el cafè i, per si de cas:

No se permitirá que personas de sexos distintos se encierren en sitios retirados cualquiera que sea el pretexto que puedan alegar para ello, sin que esto obste para que cualquiera pueda cerrar el palco que hubiere tomado si le acomodare cerrarlo.

La concurrència i la major recaptació van portar a l’administració de l’hospital a plantejar-se l’ampliació del local teatral al cap de ben poc (1804-1805), esperonats pel governador Pedro Ignacio Correa. Tanmateix, el projecte no acabava d’arrencar i, per acabar de reblar el clau, la Guerra del Francès (1808-1814) va interrompre qualsevol iniciativa. Caldria esperar fins al 1820, a l’inici del Trienni Liberal, per fer-lo efectiu.

Per a l’edificació del nou teatre, que substituïria el vell teatre de comèdies, és d’interès el document 27 del mateix volum recopilatori, *Construcción del nuevo teatro y cantidades invertidas en él*, que conté una llista de les despeses generades així com un relat dels acords presos per l’administració (vegeu-ne la introducció en els annexos). Són la font, per bé que no ho esmenta, de Baixauli (1969: 83-85), així com d’Adserà (1994: 81), que ho amplia partint dels acords municipals, com el de la sessió del 4 d’abril de 1820 que declarava l’edifici perdut després de la invasió napoleònica i la necessitat imperiosa de disposar d’un hospital que emparés les víctimes, els desnonats i els pobres que la guerra havia causat.

L'Ajuntament liberal participà activament saldant part del deute que tenia amb l'Hospital de tal manera que, amb la condonació i la venda d'algunes finques, es pogueren iniciar les obres de construcció del nou coliseu, que van concloure el novembre de 1821. Es va mantenir al mateix espai que l'anterior, però s'eixamplà ocupant algunes sales dedicades als malalts situades a l'antic fossar o cementiri. Sobre l'actual traçat urbà, l'edifici estava situat fent cantonada entre la Rambla Vella i el carrer Comte de Rius. Actualment, l'edifici d'habitatges que el substituï ajuda a distingir el perímetre del solar respecte de l'hospital que hi toca. Aquest solar, segons Adserà (1994: 94) tenia en el moment de la venda, l'any 1963, un total de 464 m² (29x16 m).



Foto datada poc abans de l'enderroc, quan feia les funcions de cinema: 1860-63.

Actual estat de la finca de la Rambla Vella, n. 18. Fotografies de Josep Vila Fernández



El projecte de reforma anà a càrrec de l'arquitecte Llorenç Miquel (ROVIRA GÓMEZ 2011: 216). Adserà, per contra i segurament seguint la GEC, diu que fou obra de l'escultor tarragoní Vicenç Roig i Torné, i que la pedra fou facilitada pel ram militar, procedent de les runes de la part del castell de Pilats, volat pel Francès (1994: 83). Es tracta d'una confusió, atès que Roig només esculpí l'estàtua que coronava l'edifici. Pascual Madoz, en el monumental *Diccionario geográfico-estadístico-histórico* (tom XIV, 1849) diu més d'un cop en descriure'l que fou Miquel l'encarregat de reconstruir l'edifici. Per acabar-ho de confirmar, es pot consultar l'acord pres per la Junta Administrativa de l'Hospital el dia 10 d'abril de 1820, segons la qual:¹¹²

Se ha resuelto que se empiece la obra de la rectificación ó fábrica del Coliseo de este Hospital, y que se haga libranza por la cantidad de cuarenta (y) seis libras y cinco sueldos que importan los trabajos de la formacion de los planos de otro Coliseo, y demás adecente á favor de Lorenzo Miquel, albañil, y Anastacio Boixó, carpintero, ambos de esta Ciudad, que lo practicaron habiéndose hecho gracia de veinte y dos libras, y diez sueldos de la parte correspondiente al otro Miguel por haberse empleado á este en la fábrica de otra obra.

José Busquets, Secretario

No se n'han conservat ni el projecte ni els plànols originals. Tanmateix, partint del document 27, es pot extreure alguna informació sobre la fesomia de l'interior, atès que la segona part conté les sumes pagades per diverses millors fetes després de la inauguració del nou coliseu, que tingué lloc el primer de desembre de 1821. Caldrà sumar-hi l'inventari més antic que es conserva, fet el 1825 en català i que enceta la capsa 88 pertanyent a la subsèrie inventaris del fons Hospital (U. C.: 1515). També hi afegirem el que el segueix, fet en castellà per l'arrendatari, Miquel Queralt, el 14 de juliol de 1885 (U. C.: 1514), i que és el més proper al límit cronològic del present treball. En aquest darrer, es poden distingir dos traços diferents que corresponen al qui va inventariar els elements, d'una banda, i, de l'altra, al qui en feu la revisió que per contracte es feia en acabar. Aquest darrer els qualifica segons l'estat (*en mal estado, servibles...*). Tots dos documents es troben transcrits als annexos.

La descripció més antiga que hem trobat del teatre, llevant el volum recopilatori de 1837, és la de Madoz (1849: 504 i 642) precisament, per al qual era “sin lisonja” l'edifici més graciós que posseïa la ciutat. La façana, d'estil neoclàssic, presentava

en el primer cuerpo un pórtico de 3 arcos cerrados con verja de hierro, cuyos montantes sostienen la cornisa que sirve de piso á un gran balcon corrido con tres salidas;

Més endavant deia que els *soportales* del pòrtic mesuraven 4 vares d'ample i 8 d'alt, i que “los montantes ó pies derechos de estos arcos es un almohadillado de piedra sillar, de dos varas de ancho y una de espesor” que sostenien un “cornijón dórico, cuya proyectura sirve de rodillera en toda la extensión de la fachada” per al balcó.

¹¹² AHSPST. Resoluciones de la administración del Hospital desde el 18 Octubre 1813 hasta fin de 1833. UC 1, capsa 1.

Del primer pis o “segundo cuerpo” s’elevaven “seis pilastras de piedra sillar con sus basas y capiteles”. Aquests pilars adossats a la façana projectaven verticalment la divisió tripartida dels arcs, els capitells de les quals eren volutes d’ordre jònic. Madoz no ho esmenta, però com es veu en la fotografia quedava encara una alçada més, el segon pis, amb les seves tres corresponents finestres, que devien servir per a la ventilació del galliner. L’edifici era coronat per un frontó o timpà triangular situat al bell mig. Al capdamunt, “se apoya un pretil con 6 jarrones de piedra”, un al capdamunt de cada pilastra, que acompanyaven a banda i banda “una figura laureada, símbolo de la comedia” de pie sobre una nube, sosteniendo en la mano izquierda una lira y la máscara ó *personae*”, assenyalada també amb l’índex de la mà dreta. Es tractava de l’escultura de Vicenç Roig i Torné, Vicentó.

Cal que fem un parèntesi per a la qüestió de l’estàtua i l’al·legoria que representava, motiu de polèmica i de certa confusió. Segons un apunt del document 27, “En 22 de marzo del año 1824, a causa de haber cambiado el Gobierno del año anterior, de orden superior se mandó variar la alegoría de la estatua de encima el frente del teatro y costó 9 libras.” Recordem que el 1823 va acabar el Trienni Liberal i es restaurà l’absolutisme (Dècada Ominosa).

Baixauli (1969: 84), després de reproduir aquest fragment del document 27, deixà anotar que van fer canviar la constitució que sostenia a la mà per una lira perquè “se creyó por determinados elementos que dicha estatua representa la Constitución”. Relata que el nou governador es va dirigir al municipi perquè la canviessin, però van respondre-hi dient que era una al·legoria del teatre, segons havia afirmat el mateix escultor.

Baixauli hi contraposa l’afirmació d’Emili Morera (*Tarragona antigua y moderna*, 1894), que afirmava que Vicenç Roig l’havia modelat com a Constitució i que, després, per motius polítics fou canviada incorporant un “trofeo teatral”. És de creure, doncs, que Baixauli es decanta per Morera i que, per tant, l’escultor i el municipi van mentir per poder conservar l’al·legoria original de la Constitució.

Adserà (1994: 87), que també dóna notícia del canvi del 1824 (doc. 27), no recull el desgavell, però explica que en ser enderrocat l’edifici, el 1964, es va dipositar l’escultura al magatzem municipal. Segons Joan Gisbert, el 24 de setembre de 1984 fou traslladada a la plaça de la Constitució del barri tarragoní de Bonavista, després d’haver restituit el llibre original mitjançant un procés de restauració.¹¹³ Per tant, i per concloure, tot i que no hi ha documents que puguin confirmar la hipòtesi de Morera, l’estàtua original de la Constitució fou convertida

¹¹³ GISBERT I CANES, Joan (2003). *Tarragona: escultures, làpides i fonts. Monuments i elements decoratius als carrers de la ciutat*. Tarragona: Arola editors. Devem aquesta informació a la gentilesa del director del Museu d’Història de Tarragona, Lluís Ballart.

Volem fer notar que Salvador-J. Rovira Gómez en parlar de Vicenç Roig (2006: 19) afirma, erròniament, que la ubicació actual de l’estàtua de la Constitució és “la part superior de la paret que tanca el jardí de casa Castellarnau”, al c/ Cavallers.

en una alegoria del Teatre entre els anys 1824 i el 1984. D'aquí, també, la descripció de Madoz, que es troba en aquesta franja (1849).

El cafè estava situat al local adjacent, al qual es podia accedir des del mateix teatre. Es pot veure en aquesta imatge de Jordi Rovira, reproduïda a *La Vanguardia*, sense data però molt possiblement dels anys 50-60, quan ja era un cinema ("Mas de un siglo de cine en la ciudad", 22.02.2008):



El teatro Principal de Tarragona, donde tuvieron lugar las primeras proyecciones cinematográficas en la ciudad

Pel que fa a l'interior i reprement Madoz:

La forma interior en las dos partes que abraza, de teatro propiamente dicho y orquesta, es la de una herradura; y estas dos partes y la escena tienen 50 varas de largo y 20 de ancho; pudiendo contener hasta mil personas; tiene dos órdenes de palcos; en el primero hay catorce muy cómodos y espaciosos, sin contar el del ayuntamiento, que está muy bien adornado; y en el segundo otros catorce con otro mayor que los demás en su extremo, llamado la tertulia. Corona el salón un palco corrido con nombre de cazuela. La graciosa figura del elipse que describe, sus pinturas, especialmente las del techo que representan las Horas; sus decoraciones, y la lámpara que recientemente se ha colocado labrada bajo el modelo de la del teatro de Barcelona, le dan la apariencia de una hermosa taza de plata. El público de Tarragona es deudor de esta bella obra al arquitecto D. Lorenzo Miquel y Verderol, que hizo los planos; y la dirigió con acierto singular.

L'estructura interior es va mantenir al llarg dels anys. Segons l'inventari de 1885, el pati de butaques comptava amb 10 files amb un total de 164 llunetes de vellut d'Utrecht. Hi havia 14 llotges de platea, sense comptar la de la presidència. Al primer pis també hi havia 14 llotges,

una de les quals era reservada per a l'administració del teatre. Al segon pis, hi havia dotze llotges tocant a l'escenari (entenem que sis a cada banda), mentre que al centre de la ferradura hi havia dues files de llunetes de galeria (12 + 12) i dues files de seients fixos (12+12). El tercer pis era conformat per una "Tertulia con su graderia de tres escalones en todo el rededor y en el centro una escalinata de siete escalones. (El redondel en mal estado y el centro bueno)." ¹¹⁴

Els anys 1840 i 41 va remodelar-se l'entramat de l'escenari a càrrec de Pere Pau Rovira, Joan Alcina i Ignasi Gual. A l'inventari de 1885 s'hi fa constar que es conservava el *tablado* de 1851 "con sus escotillones y puntales correspondientes y una elevación con su torno y correspondientes garruchas y cuerdas para la maquinaria". A l'embocadura de l'escenari s'hi instal·là, el 1847, un rellotge encarregat al rellotger Besses, que per clàusula contemplada al plec de condicions disposaria d'una llotja o seient perquè pogués tenir-ne cura al llarg de les funcions de l'any còmic.

L'orquestra estava situada al pati, en una "caja para la música llamada armónica, con su barandilla de madera nueva con una abertura lateral y otra al centro, para la entrada y salida de los músicos". Els actors comptaven amb 11 camerinos, tres dels quals es trobaven a sota de l'escenari i vuit "en el corredor", que disposava de lavabo propi.

També es disposava d'un cadafal per als balls i els saraus, el qual cobria tot el pati de butaques, des de l'embocadura de l'escenari fins a la porta d'entrada. Segons es pot deduir de la descripció, tapava per sobre les llunetes, de tal manera que quedava elevat. Per salvar l'alçada, es disposava d'una grada de tres escalons.

Pel que fa a la pintura i els decorats, segons el document 27, el primer pintor que hi podem vincular fou Joan Alarma, avi de Salvador Alarma, l'escenògraf. El 1827 li fou encarregada la pintura de la sala a preu fet (400 lliures), així com el teló de boca. Un altre pintor i tramoista que trobarem al llarg de força anys vinculat al Teatre Principal va ser Antoni Marsal. Fou l'autor, el 1833, del decorat anomenat "Salón Regio y Trono". El 1835 li n'encarregaren un altre descrit com una casa blanca amb dos portes i dos finestres, dos portals de carrer i dos portes de sala. També feu, en tant que tramoista, 10 gàbies noves i 16 llums "de tornillo" amb dos tubs de cristall per a la il·luminació de la boca del teatre.

Poc després, durant la quaresma de 1838 (quan el teatre estava tancat), es requerí el pintor barceloní Bonaventura Planella perquè repintés 24 vestits, 6 telons i 7 bambalines, incloent-hi la "Sala verda", que era nova. Es van recompondre i pintar els bancs i les llunetes i es feu una caixa per als músics amb sis quinquès. Aquell any s'instal·laren fanals nous i es van construir "cuartos a vestirse los cómicos". Altres pintors foren el barceloní Lluís Rigalt (1842, un teló de

¹¹⁴ Per cert, el manteniment de les llotges anava tant a càrrec de l'hospital com dels qui les adquirien i volien millorar-ne les condicions: hi ha conservada al fons de l'Hospital una petició de l'abonat Francesc de P. Bessa per fer obres a la seva llotja que ho demostra (AHSPT. *Esborranyes d'actes i correspondència adjunta*. U. C. 31, capsa 6).

boca que costà 500 lliures), i el tarragoní Josep M. López, que repintà el 1846 els decorats de les sales verda i blanca, així com els vestits i les bambalines.

Arribats al 1885, el teatre comptava amb nombrosos decorats: una gruta, un jardí, una selva, una plaça i una presó; un decorat gòtic, un saló estil Lluís XIV, un de “Gloria” —amb “una roca que se transforma en boca de infierno”— i un saló regí; els antics decorats de casa blanca i sala verda i dos salons (interiors) més. Altres telons solts s’hi superposaven per complementar-los: ones, un carrer, arbres, palmeres, arbusts, una façana d’església, una ermita, un pont... L’*attrezzo* amb què contava el teatre era, bàsicament, mobiliari dels decorats de saló. És de suposar, doncs, que la resta o bé no s’inventariava o bé era de la propietat de les companyies d’actors, tal com passava amb els vestits dels protagonistes principals. Com veurem amb l’actriu Mercè Abella, al final de la seva vida hagué de vendre-se’n alguns per sobreviure.



Foto de l'interior del Teatre Principal (1932) cedida per Fèlix Adeserías Pascual:



Foto de l'interior sense data cedida per Jaume Fontanet Torres:

Pel que fa a la nostra base de dades i de manera general, les notícies recollides sobre decoracions, telons, vestimenta, etcètera, (el que de manera resumida s'anunciava amb un "con todo su aparato") apareixien quan s'havien de posar en escena obres que sortien del comú, les de gran format, com els drames sacres, les òperes i sarsueles o les peces de màgia i efectes especials. En l'inventari de 1885, per exemple, hi ha elements que pertanyen, i així s'especifica, a l'òpera Faust, com un jardí o un teló petit, o el "portal de Balem en dos pesas" que consta al de 1825. Les notícies sobre l'obra de Gounod en són mostra (DDT 17.09.1875). També hi ha inventariats per a les obres fantàstiques i de misteri columnes amb portes ocultes, "sepulcros de transformación" i altres ginys. Com no podia ser d'altra manera, per Tots Sants el drama del Tenorio s'enduia la palma en aquest terreny, i prometia fer badar més d'una boca (DDT 29.10.1872):

"Insiguiendo costumbre ya muy antigua, el viernes próximo se pondrà en escena el el teatro el conocido drama del aplaudido poeta señor Zorrilla «Don Juan Tenorio».

Gracias á los esfuerzos del señor Aparicio, se presentará exornada con inusitado aparato, à cuyo fin se está construyendo una suntuosa decoracion para el primer acto de la segunda parte, representando un magnífico panteon alumbrado por la luna. Nada se escasea para presentar este espectáculo con la mayor suntuosidad; magnificencia en el vestuario, fantásticas transformaciones alumbradas por luz de brillantes colores, la de la luna alumbrando la escena durante dicho acto entero, elevaciones, y todo cuanto pueda dar realce y producir el mas sorprendente efecto.

En un altre orde de coses, la il·luminació, en un primer moment i segons l'inventari de 1825, era produïda per quinquès i fanals de llum d'oli, palmatòries, un salamó de fusta pintat de vermell, un altre de vidre i poca cosa més. Per modular-la i aconseguir efectes de penombra o de nit, es cobrien amb vidres fumats. Com hem vist amb Madoz, destacava la làmpara feta a imitació de la del teatre de Barcelona (desconeixem quin). Sabem gràcies al document 27 que el 1833 s'encarregà al Cap i Casal un nou quinqué que va valdre 170 duros de plata. Amb el temps, vindria el petroli i el gas. En l'inventari del 1885, els elements lumínics n'ocupen una part important. L'electricitat no arribaria al teatre fins al segle xx; fins llavors, només feia entrada a l'escena gràcies als espectacles d'exhibició, com els del prestidigitador Fructuós Canonge (un dels seus números es titulava 'el cordón eléctrico'). Un darrer tipus d'il·luminació que hem documentat fou la llum Drummond (combustió d'òxid de calci), portada en ocasions excepcionals, com quan es posà en escena el drama sacre *Los siete dolores de María Santísima* (DDT 13.03.1879):

además de un buen cuadro de artistas, un vestuario lujosísimo y numeroso, atrezo escogido en los notables talleres del Sr. Tarascó, un esmerado servicio de peluquería del Sr. Vicente, luz Drumont, fuego de bengala y otros de pirotécnica y que ha hecho restaurar muchas decoraciones por el distinguido pintor Sr. Folch

Però no tot eren elogis. Algunes gasetes recollides, no poques, denunciaven el mal estat en què es trobaven alguns elements del coliseu, cosa que també podem veure en les valoracions del segon traç de l'inventari del 1885 (DDT 29.09.1866):

Sres. Administradores del Sto. Hospital.

—Creyendo nosotros, piadosamente, que Vds. desean como el que mas el buen nombre y la importancia de Tarragona, no les será difícil convencerse de lo indispensable que es introducir muchas y necesarias mejoras en el decorado de telones, bambolinas y demás accesorios que á su cargo corren en el Teatro de la capital. Fácil les será á Vdes. comprender el desgraciadísimo contraste que forman las actuales pinturas de aquellos aparatos con la rica y variada ornamentación que ofrecen hoy las sillerías, colgaduras y alfombras, que, con gran aceptación del público, ha construido el señor [Antoni] Marsal y que han podido lucirse en las dos primeras funciones y sobre todo en la ejecución déla comedia «Bienaventurados los que lloran»: parte de los aplausos del público se dirigieron también á aquel señor por el buen gusto que ha manifestado en sus nuevas adquisiciones para el servicio de la escena.

i una altra (DDT 16.11.1872):

Es menester que la empresa de nuestro teatro comprenda ya la necesidad que existe de procurar el mayor esmero y propiedad en el servicio escénico. Ya es hora de que el público no se eche à reir al aparecer ciertos comparsas sucios y grotescamente vestidos; ya es hora de que al figurar que se sirve una comida no aparezca mas que un bizcocho de dos cuartos hecho menudos pedazos; ya es hora de que cese la mezquindad que se observa respecto al aparato y la indiferencia en cuanto á ciertas exigencias, muy atendibles ora para el éxito de las producciones, ora para corresponder al buen gusto del público. No pedimos costosos sacrificios á la empresa; no tratamos de que invierta crecidas cantidades; nos concretamos á indicarle que accediendo á nuestras advertencias conseguirá mejores resultados que fiandolo todo á la representacion de obras de detestables condiciones destinadas solamente á alborotar la cazuela. Producciones puestas en escena con esmero, con propiedad y con algun gasto para

mejorar el servicio necesario son las que han de atraer concurrencia: díganlo sino las últimas representaciones del "Don Juan Tenorio", la de "La mosca blanca" y alguna otra. Se está preparando, segun noticia, la bellísima produccion del Sr. García Gutiérrez "Doña Urraca de Castilla" y es preferible retirarla, que presentarla como se presentaban antaño los dramones espeluznantes. La misma clase de público que con estos se atraia en otro tiempo, hoy gusta mas del aparato, de la brillantez, de la grandiosidad en la mise en scene, que de las situaciones violentas y de los medios nada plausibles puestos en juego para conmover á la multitud, calumniando no pocas veces la historia y casi siempre la naturaleza.

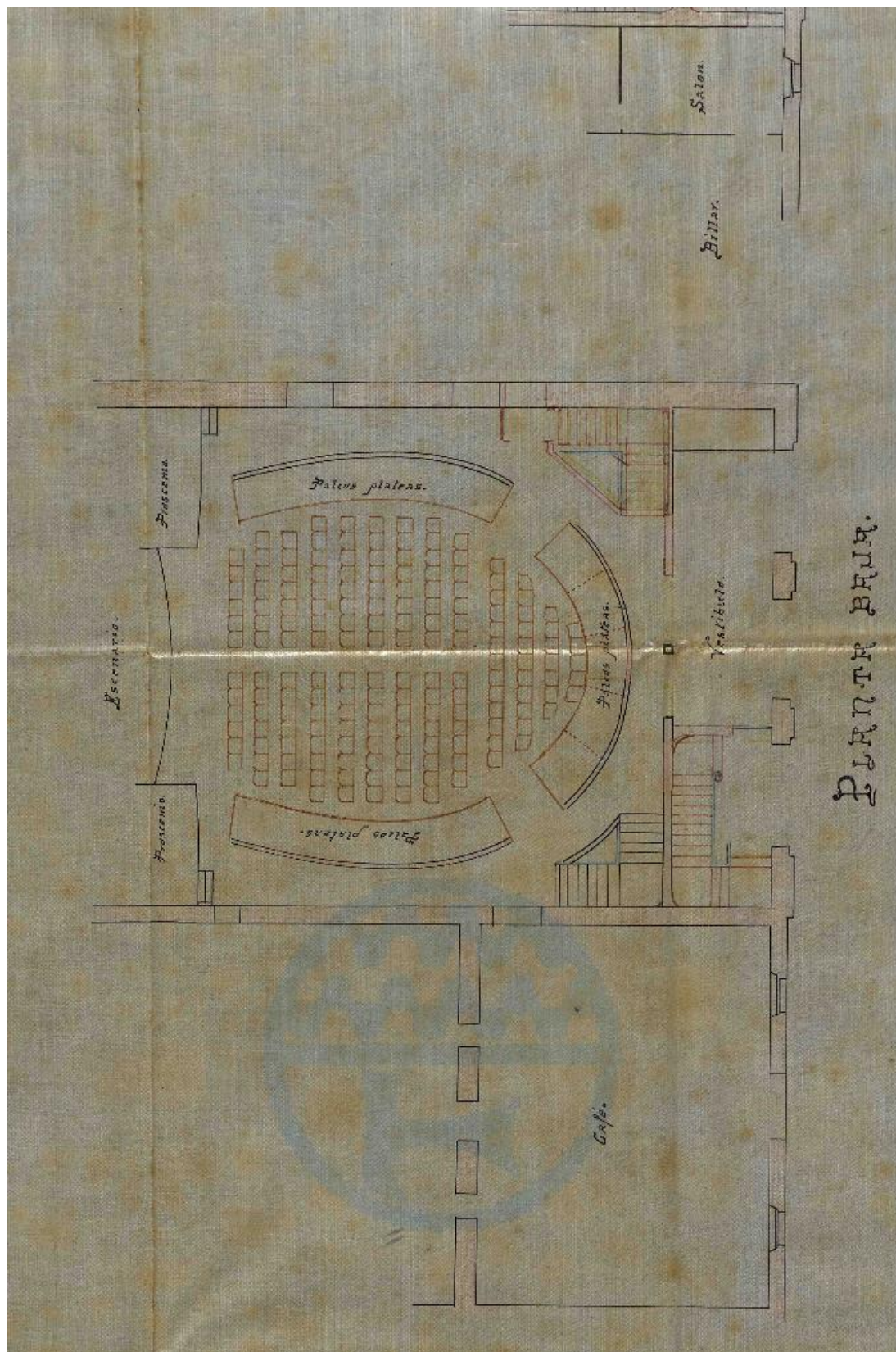
Com es pot deduir, els responsables eren tant el propietari del teatre com els qui l'arrendaven, els quals maldaven per adquirir i restaurar decorats i maquinària teatral per millorar els espectacles que oferien... o no (17.11.1873):

Al tomar el teatro de esta ciudad el señor Aparicio oimos decir que se introducirían reformas y mejoras en el escenario, es decir que veríamos algunas decoraciones nuevas, renovacion de ciertos trastos y perfeccionamiento en el alumbrado; pero pasan días y días, no vemos indicio de que sean un hecho las indicaciones que se hicieron, y siguen las decoraciones muy desmejoradas algunas de ellas, y la escena bastante oscura, lo que impide que luzcan los ricos trajes que visten los actores y pasen desapercibidos ciertos detalles que dan realce á las obras que se ponen en escena, y como esto redundo en perjuicio de la empresa hacemos un llamamiento al señor Aparicio para que, por la cuenta que le tiene, proceda á la realizacion de las mejoras y reformas que dejamos apuntadas, pues deben redundar en su propia utilidad, acallándose de este modo las fundadas quejas que del público en general hemos oído.

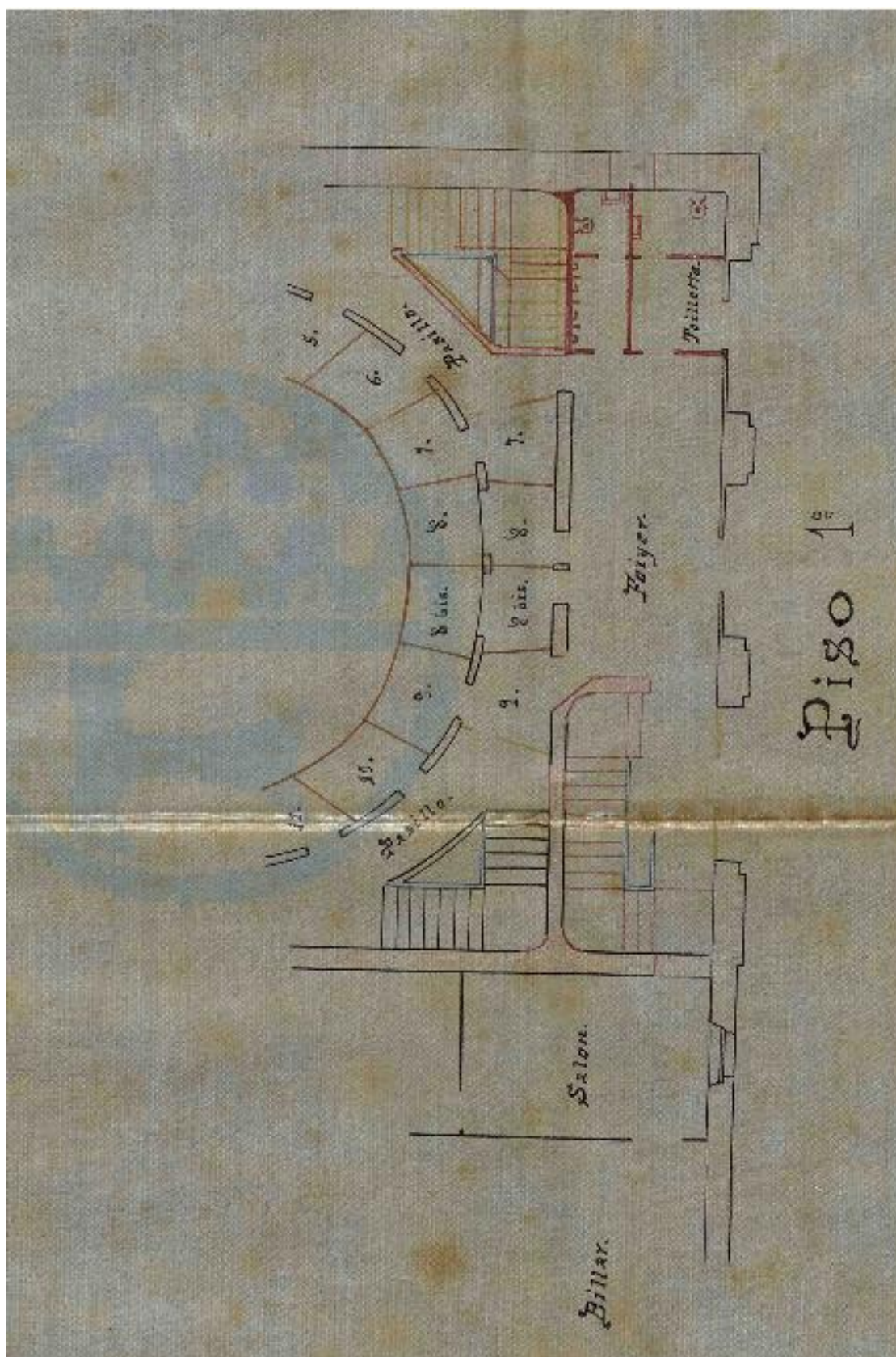
Per acabar d'arrodonir aquesta descripció del Teatre Principal de Tarragona, són d'interès els documents de la reforma a càrrec de l'arquitecte José Granada de 1906, quan l'Ateneu, l'escissió catalanista de l'ATCO, s'hi establí. S'hi troba la memòria de l'arquitecte, el pressupost i plànols.¹¹⁵ En els alçats, s'observa com es va mantenir la forma de ferradura, així com la distribució de les llotges.

¹¹⁵ AHSPST. Série Obres i Reformes, subsérie Teatre. U.C. 1572, capsa 90. Plànols sencers en annexos.

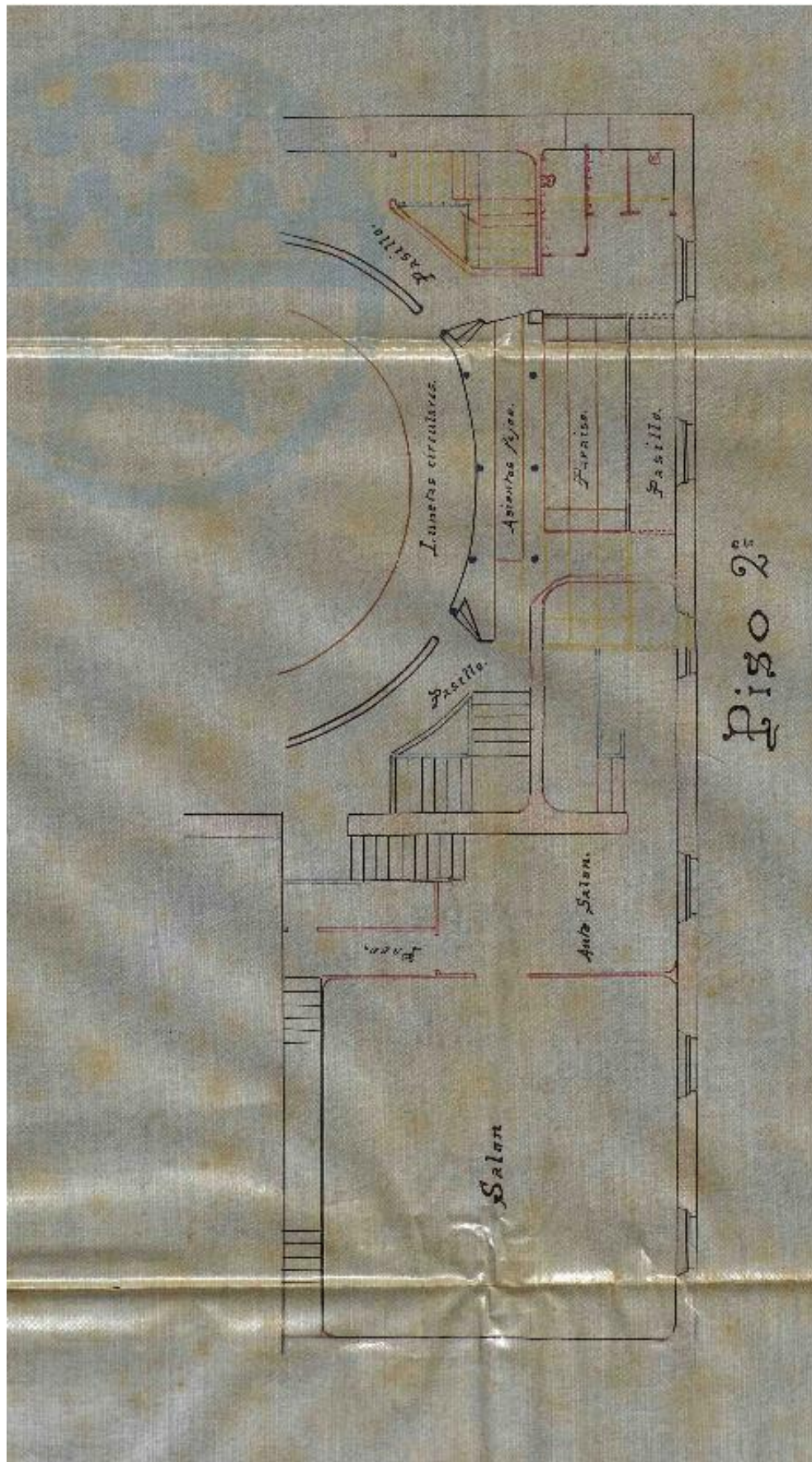
Planta baixa, detall:



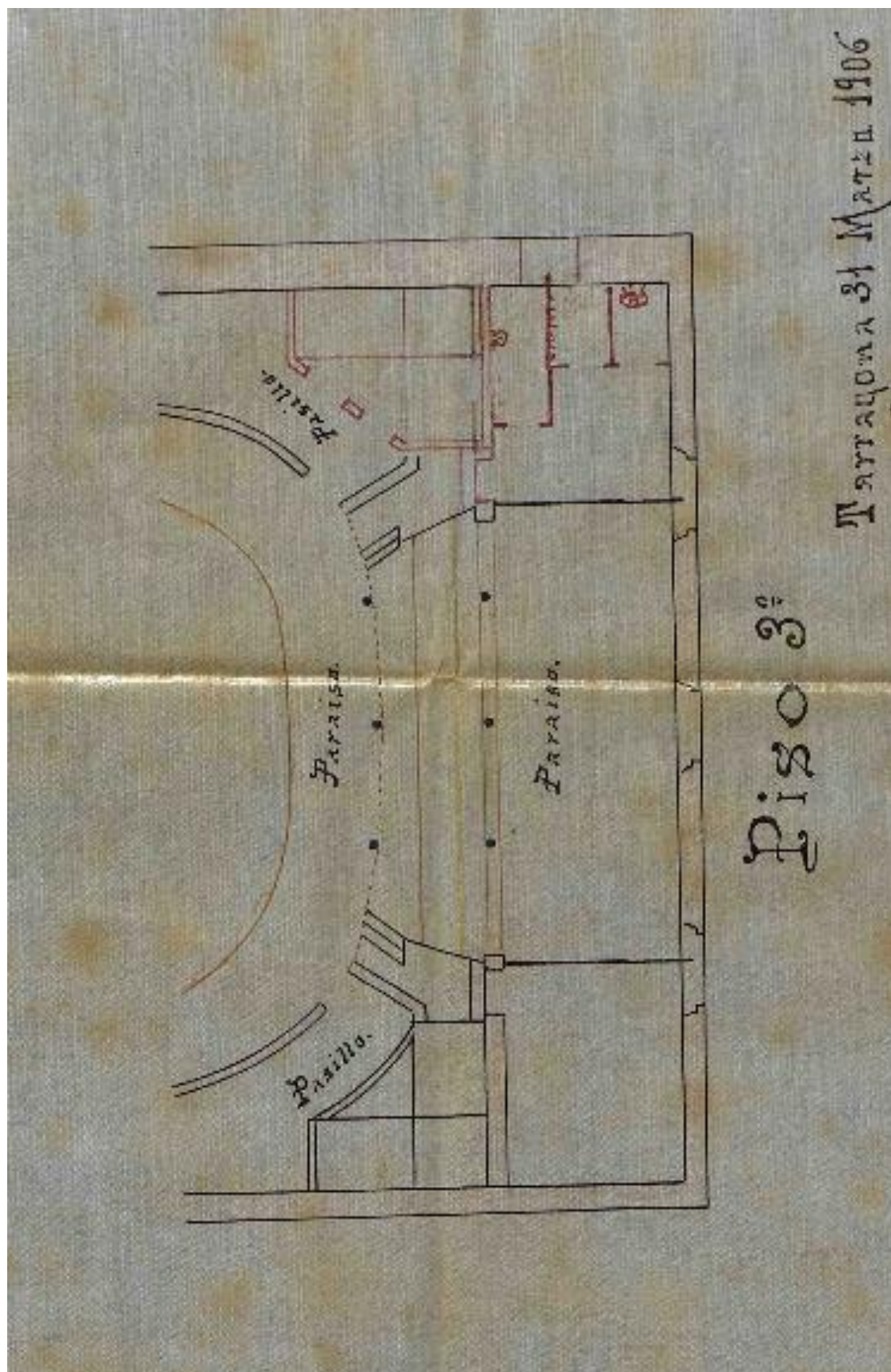
Primer pis, detall:



Segon pis, detall:



Tercer pis, detall:



4.3 El funcionament del local (1864-1880)

Com bé descriu Barceló (2014: 353), durant el segle que ens ocupa, l'hospital hagué de blindar-se per esquivar els diferents processos desamortitzadors, tenint en compte que estava vinculat a l'Església des de la seva fundació. Ho aconseguí en un primer moment (1835) amb la declaració d'establiment de beneficència particular mitjançant una reial ordre. Tot i els subterfugis, però, la desamortització de Madoz (1855) va afectar-lo perquè a diferència de la de Mendizábal, també s'aplicaria a aquest tipus d'establiments, fossin o no de l'Església. A partir del 1855, doncs, l'hospital va veure disminuït el seu poder recaptatori en ser-li expropiada una part dels seus béns, en concret, el Mas de l'Hospital situat a La Pineda. En l'anàlisi que fa Barceló, és interessant observar el pes econòmic gens menystenible que suposava el teatre.

Efectivament, es pot veure com el 1853, representava un 12.6% del total del pressupost (15.000 rals de billó), mentre que aquell mas produïa el 12.1%. Per acabar d'ubicar-ho, cal tenir en compte que el que més rèdit donava eren les rendes de finques rústiques i urbanes, que ascendien a 26.186 rals, un 22% del pressupost.

A partir d'aquest sotrac i segons l'autor, va desaparèixer l'autarquia econòmica de la institució, cosa que va provocar que els seus administradors es vegessin obligats a haver de buscar sortides que ratllaven la privatització —fundacions privades i pagament per estada hospitalària (2014: 358). Per sort, el teatre seguiria a les mans de l'hospital i, per tant, va passar a ser un dels ingressos bàsics.

També és interessant fer notar pel que fa al funcionament econòmic del teatre i, per extensió, de l'hospital, que el cas tarragoní i català era distint al de la resta de províncies de l'Estat. Des del 1849, les diputacions provincials van assumir la competència en matèria d'establiments benèfics i hospitalaris. En altres llocs com Palma o Andalusia, aquesta unificació i recentralització del servei va fer desaparèixer el rosari de centres que històricament hi havien hagut i que pertanyien a diversos rams (l'Església, l'Estat, els gremis...) en crear-ne un d'únic que depenia econòmicament de l'Estat.

Per contra, a Tarragona, tot i que la diputació va fundar la Casa de Beneficència, va acabar establint concerts i convenis amb centres hospitalaris com l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla o el de Valls. Barceló apunta com a motius la incapacitat econòmica de la diputació per respondre a les necessitats reals, però també "la resistència dels municipis a desprendre's del seu equipament assistencial". Aquest fet no deixava de ser, segons la hipòtesi que centra la seva investigació, la defensa d'un model sanitari particular, que formava part de la identitat de la ciutat i que la feia autònoma i autosuficient. Aquest model d'hospital és, en darrer terme, una pràctica local derivada de la idiosincràsia jurídica i política catalanes, mantingudes a pesar dels embats centralitzadors de Nova Planta i de l'establiment de l'Estat liberal modern (2014: 363).

Aquest factor, de ben segur, va facilitar paral·lelament el manteniment de locals dramàtics com el que ara ens ocupa.

4.3.1 Funcionament pràctic

Després d'haver revisat els documents del fons de l'Hospital i prenent com a referents la tesi de Barceló i els estudis d'Adserà, i Miquel i Sánchez, podem afirmar que els primers estatuts redactats (1602) van tenir vigència al llarg dels segles XVIII i XIX.¹¹⁶

El 1774, a més, es reformulà el reglament intern de l'Hospital que determinava les funcions de cada treballador (reproduïts a BARCELÓ 2014: 259-261).

L'Hospital era dirigit i administrat per la Junta Administrativa, la qual era formada per dos membres o administradors escollits pel Capítol i per dos membres més escollits per l'Ajuntament. Un cinquè membre, l'arquebisbe, actuaria en casos d'empat en les votacions. Els dos canonges i els dos regidors es reunien periòdicament per prendre les determinacions que quedaven contemplades en les actes, elaborades per un notari-secretari que, segons reglaments de 1898, també era el comptable. Les seves atribucions tocaven tant al control econòmic, com al desenvolupament de les tasques executives, entre les quals hi havia la contractació del personal.

Val a dir que en cap dels estudis consultats es fa referència a la gestió concreta del teatre. Per tant, cal entendre que aquest era contemplat des de la Junta com un negoci més que oferia beneficis econòmics a l'Hospital, de la mateixa manera que tenien finques rústiques que terceres persones explotaven mitjançant un arrendament i que, per això, no rebia cap tractament particular.

Només donant un cop d'ull a les actes conservades, doncs, es pot veure com aquella junta administrativa treia a pública subhasta l'arrendament del coliseu per un període concret de temps i sota unes determinades condicions. A banda, en tant que *possessió* de l'Hospital, s'encarregaven del manteniment físic, com hem vist en l'acord per a la construcció de 1820. Prenent els plecs de condicions que analitzarem més endavant i que annexem, es pot veure que una de les clàusules contemplava la figura d'un alcaid o conserge designat per la junta administrativa i encarregat de vetllar pel correcte ús del mobiliari i les instal·lacions del local. Entre altres funcions, havia d'estar present en cas que el clima amenacés tempesta perquè, en

¹¹⁶ Sánchez i Miquel (1959: 114) expliquen que en ocupar l'edifici actual (1750) es va redactar un nou estatut, "Libro del Régimen y Gobierno del Hospital" que no s'ha conservat. Tanmateix, tenint en compte que no han detectat variacions significatives respecte al funcionament anterior, és viable creure que tan sols es tractaria d'una còpia o una actualització. Al fons de l'AHSPST només hi ha conservats, com a més antics, els reglaments de 1898 (*Reglamento para el orden y gobierno interior del Hospital de San Pablo y Santa Tecla de Tarragona*. U. C.: 35, caps 7).

cas de possibles danys, pogués desmentir o confirmar que havien sigut causats per l'oratge (i no pas pels arrendataris).

Per últim, en els acords també podem trobar indicis sobre teatre que mostren la recepció de la normativa oficial sobre aquests tipus d'establiments i les diversions públiques, que venien tant del governador civil, encarregat de fer complir les ordres estatals com per l'ajuntament, encarregat, després del governador civil, d'executar-les per tal com era l'autoritat local i, alhora, part de la Junta. El mateix fet de treure a pública subhasta era seguir el procediment que establia el decret orgànic de teatres (R. O. del 28.07.1852, títol I, art. 3).¹¹⁷

En definitiva, no podem parlar d'un càrrec concret de l'hospital que tingués només com a funció el govern del teatre. Seran els arrendataris els encarregats de fer-lo rodar segons les condicions pactades amb la junta i decidides per subhasta. Una volta erigits com a gestors del teatre, prendran les mesures que considerin per portar-hi companyies líriques, dramàtiques i coreogràfiques. En alguns casos els representants d'aquestes companyies s'interessaven per ocupar el Principal, mentre que en altres casos els arrendataris es buscaven la vida per contractar-los. Com s'ha dit en altre lloc, la figura del representant d'actors és encara poc clara: hem trobat casos en què és el mateix director artístic, però també d'altres en què és una persona externa al grup d'intèrprets.

4.3.2 Legislació del període acotat

No fa falta dir que és necessari tenir en compte la legislació sobre teatres i altres diversions públiques del moment que acotem, no només pel fet que el Principal fos el teatre públic i oficial antonomàsia de Tarragona sinó, sobretot, per perfilar les etapes que se succeeixen (regnat isabelí i Revolució de Setembre, Sexenni Democràtic, Primera República i Restauració) i als possibles canvis en la regulació que pogueren derivar-se'n.

Per fer-ho hem acudit al diccionari de Marcelo Martínez Alcubillas (1887: 845 i següents),¹¹⁸ obra que actualitza l'obsoleta *Novísima recopilación de las leyes de España* de 1805, que acabava amb la *Instrucción para el arreglo de tatros y compañías cómicas fuera de la*

¹¹⁷ Un exemple: en l'acord del 13 de febrer de 1823 hi consta com l'ajuntament constitucional ha tramès un ofici a la Junta de l'hospital perquè designi dos membres que han de formar part d'una Junta Interina Protectora del Ramo del Teatro. Un altre: José Roche, arrendatari, fa saber a la Junta que el governador ha prohibit les representacions i, davant d'això, la junta decideix intercedir: "exponiéndole que dicho coliseo es uno de los arbitrios de los pobres enfermos de este hospital solicitándole rescinda dar el debido permiso, pues que sin otro arbitrio y algunas limosnas que se subministran se hallarían los Administradores sin las competentes facultades par la manutención de dichos enfermos". Tots dos acords disponibles a: AHSPST (*Resoluciones de la administración del Hospital desde el 18 Octubre 1813 hasta fin de 1833* (U. C.: 1, capsa 1). El fons és d'especial interès en aquest aspecte per al primer terç del segle, eminentment.

¹¹⁸ Tom VIII (1887). Sobre teatres: *Teatros* (1816-1852; 1852; 1853-1868; 1869-1882; 1882-1883 i 1885), pàgines 845-853. Disponible a: <<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=440732>> [Consulta: setembre de 2015].

Corte de 1801.¹¹⁹ Igualment, hem pres com a referent l'estudi sobre el teatre a Mallorca en l'època romàntica de Joan Mas i Vives (1986), que analitza en la primera part les ordenacions de bona part del segle, des del 1833 fins el 1874.

De manera resumida, es pot afirmar que la primera meitat del segle XIX culmina amb la reformulació i fusió de tot un cúmul de lleis parcials anteriors en el Decret Orgànic de Teatres del 28 de juliol de 1852, més senzill i funcional i, segons Mas i Vives, gairebé definitiu. A partir de llavors, s'hi van aplicar esmenes que modificaren aspectes puntuals tocant a drets d'autor o la censura. El caràcter centralista i la poca especificitat territorial en seran característiques principals i, consegüentment, “será sempre el representant del govern —primer subdelegat de Foment, després cap polític i finalment governador civil— el qui tindrà les competències sobre vigilància i seguiment dels teatres i dels espectacles públics a cada una de les divisions administratives del territori de l'Estat” (MAS I VIVES 1986:20).

La uniformització provocaria, entre altres coses, l'establiment d'un calendari de l'any còmic comú i oficial (de l'1 de setembre al 30 de juny) o d'uns procediments concrets (treure a pública subhasta els locals dependents de municipis i juntes de beneficència).

Una de les novetats que va aportar el text del 52 respecte del decret orgànic anterior (1849) era que desapareixia l'article 22 del capítol tercer, segons el qual el govern classificava els locals *del reino* en teatres de primer, segon i tercer ordre, cosa que procurava uns drets de llicència determinats (i, entenem que unes taxes d'impostos a proporció). A pesar que ja no es feia altra distinció que entre el comú dels teatres i aquells pertanyents a ajuntaments o juntes de beneficència, el teatre de Tarragona seria considerat, segons recollim per la premsa, dels de tercer ordre (DDT 31.05.1868 “lo es casi de segundo debido á los rendimientos ordinarios que produce”). Per tant, en aquest sentit la dinàmica jeràrquica anterior va seguir vigent.

En lleis posteriors i ja encetada la dècada dels vuitanta, la preocupació en matèria legislativa sobre teatres va derivar a les qüestions d'infraestructura i seguretat dels teatres en casos d'incendis. La terminologia remetia, directament, a teatres *de la corte* i particulars, i els locals de províncies (R. O. del 13 de maig de 1882, *Medidas generales para prevenir los incendios ó atenuar sus efectos una vez declarados* i circular del 16 de setembre de 1882 que la fa extensiva a tots els locals). Perfilant una legislació cada cop més tècnica i pràctica, el R. D. del 27 d'octubre de 1885 i el reglament derivat van concretar el que tot i no haver tingut constància escrita, com hem vist, va seguir vigent a la pràctica. Així, després de distingir entre edificis coberts o a l'aire lliure i els estables i els permanents, en l'article quart, regla cinquena del *Reglameto para la construcción y reparación de edificios destinados á especáculos públicos* es determinava que:

¹¹⁹ Tom III, llibre VII, títol XXXIII (p. 661-671). Disponible a:
<<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=CCPB000133899-4>>

Los teatros y salas de reunión ó de espectáculos se subdividen para los efectos de este reglamento en tres categorías: de primero, de segundo y tercer orden, según su capacidad. Serán de primer orden los que puedan contener de 1.000 personas en adelante, de segundo los que sólo admitan de 500 á 1.000; de tercero aquellos en los que no quepan más de 500.

Això determinaria les mesures de seguretat i la ubicació (regles següents). A partir del 1885, per tant, el teatre tarragoní va esdevenir un local de segona categoria. Molt possiblement, la promulgació d'aquest decret va moure la Junta Administrativa de l'Hospital a fer les reformes que queden concretades en l'*Expediente para la reforma total del teatro pendiente de la devolución de aprobados de los planos, presupuesto y memoria que ha dicho objeto se mandaron al Gobierno civil en 19 de marzo de 1888* (AHSPST, U. C.: 15047, caps 88).

Pel que fa a la censura, la Reial Ordre del 7 de febrer de 1849 (capítol II, articles 7-20) establí una Junta de censura a Madrid que tenia la seva corresponent delegació a les províncies (art. 19) en la persona dels *jefes políticos*. Arribat el 1857, la Reial Ordre del 24 de febrer va simplificar el sistema, passant d'aquella Junta composta per quatre membres a un únic censor central (Pablo Yáñez, 1857; Antonio Ferrer del Río, 1857-1863; Narciso Serra, 1864, i Luís de Eguílaz, 1867-68) les decisions del qual havien d'acatar-se en tot el territori. A les províncies, el governador designaria un censor provincial, tot i que mantenia la potestat de poder suspendre les funcions.

En el cas de Tarragona i per al període acotat, s'encarregava de la censura Josep Maria Recasens i Sanahuja, l'autor de les revistes setmanals i les crítiques del *Diario de Tarragona*, diari del qual fou també director durant un període.

Amb la Revolució de Setembre es va sancionar la llibertat d'impremta, cosa que incloïa en l'article 5è la supressió de la censura prèvia de les obres dramàtiques. Fou restaurada per la R. O. del 27 de febrer de 1879¹²⁰ i derogada, de nou per R. O. del 26 de febrer de 1881, de tal manera que els governadors ja no tenien l'obligació de remetre al ministeri dos exemplars de cada obra nova que es posaria en escena amb una antelació de 10 dies, sinó que l'empresari mateix només havia de comunicar si es posava en escena alguna obra nova amb 3 dies d'avís al govern civil de la província.¹²¹

Per concloure, tornem a reprendre les tesis de Barceló i Mas i Vives. Per una banda, confirmem que tota qüestió relacionada amb matèria d'ordre i legislació començava i acabava en el govern civil, això és, l'autoritat estatal de la província, amb la qual cosa s'evidencia una deriva centralitzadora, d'acord amb l'estudiós mallorquí. De l'altra, pel que fa al paper jugat per la junta de l'Hospital, la documentació conservada no ens permet afirmar amb seguretat

¹²⁰ Publicada al BOPT, n. 54 (05.03.1879), p. 2, sent Ramón de Mazón el governador civil.

¹²¹ Reaccions en contra al *Diario de Tarragona*: 01 i 03 de març de 1881, p.1. El darrer exemplar reproduïx la circular del ministeri de Governació derogant la R. O. del 1879, publicada a la *Gaceta de Madrid*, n. 58 (27.02.1881, p. 565).

que, front a la invasió de competències per part del govern en matèria dramàtica, s'esforcés a mantenir-hi l'ascendència en la línia de la tesi de Barceló sobre la resta d'Hospital (la voluntat de perpetuar el model assistencial i sanitari propi, autofinançat i autònom com a element identitari d'una ciutat i d'una manera de fer contrària al centralisme estatal). Podria ser-ne una mostra a favor de la Junta el cas de la petició de José Roche (vegeu la nota 117), on efectivament actua protegint amb major afany els interessos dels arrendataris front al govern civil. Tanmateix, la manca de més indicis i la consideració del teatre per part de la junta com una porta d'entrada d'ingressos més, ens fa creure que el govern del teatre i la legislació corresponent eren una qüestió sinó menor, fora de la seva competència i, per tant, del seu abast.

4.3.3 Gestió i empresaris: 1864-1880

Per elaborar la següent descripció, ens hem basat tant en les notícies recollides en la premsa i que formen part de la base de dades amb què treballem, com amb el *Butlletí Oficial de la Província de Tarragona*, i, per descomptat, amb els documents conservats del fons Hospital de Sant Pau i Santa Tecla. Pel que fa a aquest, volem aclarir que les actes de la Junta Administrativa conservades tenen alguns buits. Així, per al que ens afecta, les actes conservades a la subsèrie *registres* passen del 1852 al 1887.¹²² Tanmateix, sí que és més completa la subsèrie següent, *Esborrans i copiadors*, que conté informació sobre els períodes 1854-1870 i 1887-1900 pel que fa al Vuit-cents.¹²³

1. Temporada 1863-64

Segons l'acord de la junta administrativa del 6 de juny de 1863, el plec de condicions per a l'any còmic 1863-64 reuniria els mateixos punts que els de l'any anterior, 1862-63 i, com era de llei, seria publicat al *Butlletí Oficial de la Província de Tarragona* (BOPT). Feta la subhasta pública el 22 de juny de 1863, amb un tipus mínim fixat en 18.000 rals de billó, Josep Maria Cirera, actor i director barceloní guanyà el concurs amb una oferta de 18.200 rals de billó (un total de 26.200 r.), tal com quedà reflectit en l'acta aixecada pel secretari (en annexos).

2. Temporada 64-65

Acabada la temporada anterior, la Junta va procedir de manera igual. El plec de condicions (en annexos) per a la temporada 1864-65 partia del mateix preu de sortida, 18.000 rals de billó.

¹²² AHSPST. [Fons Hospital de Sant Pau i Santa Tecla > Grup de Sèries Administració i govern > Sèrie Junta de l'Hospital > Grup de subsèrie Llibre d'actes > Subsèrie Registres]. *Libro de acuerdos de la ilustre administración del Pío Hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos d'esta ciudad en el año de 1852*. U. C.: 16, capsa 6; *Tomo primero. Libro de actas. Comprende desde 20 Enero 1887 a 11 Octubre 1895*. U. C.: 5, capsa 1, respectivament.

¹²³ AHSPST. [Fons Hospital de Sant Pau i Santa Tecla > Grup de Sèries Administració i govern > Sèrie Junta de l'Hospital > Grup de Subsèrie Llibre d'actes > Subsèrie Esborrans i copiadors]. Atès que és un volum major de documents i donar la referència per a cada document emprat faria molt feixuga l'exposició de les dades, només donarem la referència concreta (*Títol*, U. C. i capsa) quan reproduïm fragments, bé sigui aquí o en annexos.

El *Diari de Tarragona*, en anunciar-ho, alertava que hi havia intenció per part d'alguns licitadors d'apujar pujar en excés el preu, de manera que “será muy bueno para la Administracion del Santo Hospital, pero será también muy malo para los santos asistentes al coliseo, que habrán de contentar-se con las compañías que lleguen á actuar en el mismo cualquiera que sea su calidad; porque ningún empresario querrá perjudicarse, y estarán en sú lugar el evitarlo” (DDT 22.06.1864).

Dos dies després, fou el mateix diari el que va confirmar els mals auguris: el preu va pujar fins al 30.001 rals. El gasetiller prenia com a referent per situar els lectors el teatre de Saragossa, “poblacion cuatro veces mayor que Tarragona, cuyo teatro tiene cuatro pisos de palcos, paraíso, butacas, lunetas y graderia” i que s'havia llogat per aquell mateix preu.

No serà fins al 14 de desembre que podrem documentar amb la corresponent notícia que foren els músics de l'orquestra del teatre els que en una mena de societat amb Josep Soler, propietari del cafè del Centro, al capdavant, van endur-se la subasta. L'endemà mateix, però, s'anuncià la declaració de fallida de l'empresa:

Ya no són rumores, son hechos. —La empresa del Teatro ha declarado que no puede seguir adelante. Pesaban sobre ella muchas obligaciones, y los productos no bastarian para cubrirlos. Aproximadamente ascendian a mil reales los gastos diarios, y con el abono, las entradas de los dias festivos, y las eventualidades diarias no podian reunirse veinte y seis mil reales que se necesitaban cada otros tantos dias.

Aquí dio fin la empresa que bien podemos llamar poliempresa por que se componia de muchos, los unos como paganos los otros como figurantes, los otros como reconocidos y otros como representantes, amen de los que ignora interesaban en ella.

Y no es que por haberse arrendado el Teatro en 30.000 reales se pagase mas alquiler del de costumbre, ha sido porque ya empezó mal el negocio, y no se llevó como debia haberse llevado. Ahora veremos lo que resulta.

Algun d'aquests empresaris estava fent tractes amb actors de la companyia per mantenir el servei però que, en cas de no seguir endavant, Josep Soler assegurava que es retornarien els diners als abonats (DDT 16.12.1864).

Si algú va posar l'estat de la qüestió en clar fou Josep Maria Recasens, el crític (DDT 18.12.1864). L'afer venia del 1861. Els músics de l'única orquestra que tenia la ciutat es van posar d'acord per organitzar-se (“firmando una obligación, nombraron una comision”) per funcionar com una mena de petita empresa per gestionar espectacles (teatre, balls, concerts) i assegurar-se actuacions. Així van començar la temporada còmica 1861-62, però un dels músics va desertar i va anar per lliure oferint a l'arrendador del teatre una petita orquestra per un preu menor formada per músics del regiment. Ateses les millors condicions, l'arrendador va preferir-los i els contractà durant tres anys.

En la subasta del 1864-65, a pesar de tot, els 19 músics consorciats van tornar a presentar-se com a licitadors i van guanyar el concurs, com hem vist, per un preu desorbitat, de ben segur inflat pel bàndol del músic desertor.

A l'hora de gestionar els espectacles dramàtics, van decidir subarrendar el local a un actor, Joaquin Estrada, i a la seva companyia, però al preu de sempre, sense haver tingut en compte l'increment de la darrera subasta, perquè confiaven del rendiment dels balls i els concerts.

Ara bé, la troca va acabar d'embolicar-se quan, no sabem per quina mena de carambola, Estrada va traspasar el subarrendament "á los músicos rivales declarados de los antiguos y dueños del coliseo" a través d'un intermediari erigit com a representant de l'empresa. Així les coses, els desertors ara passaven a ser-ne els subarrendataris i, com a gestors, podien decidir per virtut del contracte de subarrendament qui posava la música durant les funcions. Òbviament, aquest *intermediari* no escolliria, com Estrada, els antics, sinó que pagant servitud, escolliria als músics del grup del desertor.

L'assumpte arribà a mans del governador civil que va fer acatar, finalment, el primer dels contractes, és a dir, que toquessin els músics de la societat original. Conclou Recasens:

Hubo demandas, citaciones y se siguió una tramitacion larga, por que empeñados los unos por el derecho que les asistía de tocar en el Teatro, y los otros buscando subterfugios para no pagarles, transcurrieron tres meses hasta que una enérgica providencia del señor Gobernador puso fin a la contienda. Por ella se previno á la empresa que diariamente se satisficiesen á los músicos sus jornales, y que en el plazo de veinte y cuatro horas presentase el empresario una fianza que respondiese de la cantidad que les correspondía cobrar por los tres meses que habían tocado.

La qüestió, com hem vist, va acabar en la fallida dels arrendataris però, per sort, es va arribar a un acord amb l'actor José Sáez perquè continuessin les funcions dramàtiques (DDT 22.12.1864). Encara va sortir a la llum una carta de l'actor Joaquin Estrada (DDT 04.01.1865) en què es declarava víctima innocent de la mala fe d'una empresa. Enganyat, es volia treure de cara als tarragonins l'acusació de còmplice i aconseguir "por lo menos la vindicacion de mi honra, que siempre he conservado intacta y que hoy miro empañada indignamente". El seu relat ens ofereix més llum i alguns noms més:

Cuando fuí encargado para tomar en sub-arriendo el coliseo de esta capital para la empresa de los señores don Antonio Soler, don Francisco Bonet y demás sócios, recibí poderes ámplios para incluir en el contrato el derecho de tocar durante todas las funciones de la temporada dramática en dicho teatro la orquesta de los señores Plá y Gatell, estipulando con claridad los honorarios que debían satisficérselos y así se consignó, sin pensar por mi parte, ni remotamente, que pudiera faltarse á tan sagrado compromiso, y para asegurar de un modo estable su cumplimiento al hacer el traspaso de dicho contrato al señor Cortadellas [l'intermediari] por cuenta de la citada empresa, este señor firmó una escritura en toda regla, comprometiéndose solemnemente á cumplir todos los compromisos contraídos por mí, dejando yo de este modo asegurada mi responsabilidad y el completo cumplimiento de mis deberes.

Dels documents conservats del 1864 no hi ha rastres ni de la subasta, ni de l'adjudicació, ni de la fallida.¹²⁴

¹²⁴ Vegeu en els annexos la sol·licitud de rebaixa del preu d'arrendament de Llauredó, Gatell i Plá del 4 de març de 1865, així com el decret de la junta administrativa que la resol.

3. Temporada 1865-66

Un cop s'acabà la temporada, el DDT va treure a la llum alguns articles i gasetes relacionades amb la deriva que havia pres el teatre. Així, l'11 de maig de 1865, Recasens tornava a la palestra amb un article que informava dels comptes de l'any anterior i que servia per il·lustrar per què l'establiment no podia ser altra cosa que deficitari. Fets els números, arribava a la conclusió que el problema era la poca capacitat del teatre i que convenia eixamplar-lo perquè poguessin actuar companyies de més calat i, per tant, amb un major poder de convocatòria (en annex).

I és que, efectivament, la junta de l'Hospital havia tingut la pensada de fer-hi obres, per a la qual cosa no només s'havien demanat els plànols a l'arquitecte Barba, sinó que fins i tot s'havien plantejat d'emetre bons, tal com podem veure en els documents conservats als esborranys d'actes del 1864. Mentrestant no es duïen a terme, però, segons Recasens era de lògica que es rebaixés el tipus mínim adequant-lo al tamany i capacitat del coliseu. De fet, una gaseta (DDT 19.05.1865) era ben clara en aquest sentit:

Subasta de teatros. —El de Gerona, que por su capacidad y buenas condiciones, es casi un teatro de primer orden ha sido sacado á publica subasta por tres mil seis cientos reales.

El de Tarragona que por sus dimensiones es de tercer orden ¿por cuanto se subastará?

Cuando hayamos podido averiguar si han dado algún resultado las indicaciones que hicimos días atrás, y si la administración del hospital piensa tomarlas en consideración, espondremos los proyectos que algunas personas nos han confiado para llegar á la realización de lo que tanto necesita Tarragona.

Interin, para prevenir lo que pueda acontecer en la subasta para el próximo año cómico, indicaremos que el tipo de la subasta no debería exceder de doce mil reales imponiendo la condición de que los licitadores deberán presentar el cuadro de compañía que piensen traer, y la citada administración podría ceder el edificio al que la presentase mas completa y con actores de mas reconocida nombradía.

Con ello ganaría el público, el arte y la ilustración.

En les actes de la junta administrativa, la tranquil·litat regnava. El 29 de març de 1865 es va llegir el plec de condicions per a la propera temporada, que seguia mantenint les mateixes clàusules i el mateix tipus mínim, cosa que denuncià el *Diario* (10.06.1865), però que, d'altra banda, tancava l'assumpte de l'orquestra del teatre en concretar-se'n les condicions en l'article quart:

4.º Sepa el arrendatario que la direccion de la orquesta correrá a cargo de Don Juan Aguilar, atendido el compromiso por escrito que ha contraído con la mayor parte de los profesores de esta ciudad, considerando que de ello se portará provecho el público y el mismo congreio.¹²⁵

Aguilar, però, va renunciar-hi, segons podem veure en la sol·licitud dels dinou músics dirigida a l'Administració perquè anul·lés aquest article (annexos).

¹²⁵ AHSPST. Esborranys d'actes i correspondència adjunta. U. C.: 29, capsa 6.

Vist que en qüestió d'economia la junta de l'Hospital seguia enrocada, el periodista va acabar apel·lant a la qualitat i al dret de l'abonat a rebre un espectacle digne del preu que pagava:

En cambio de todo, el público que, con su diaria asistencia, sostiene la renta de la finca, es el que ha de salir perjudicado. Y de que esto sucederá irremediabilmente, lo demuestra la experiencia de unos cuantos años á esta parte; y de que puede continuar sucediendo impunemente, se prueba con que entre todas las condiciones estipuladas no hay una que, ni lejanamente siquiera, garantice las consideraciones que merecen los pacientes abonados y lo que no lo son.

No es que se solo se desatienda así á los que vienen contribuyendo siempre a favor de la rica finca que nos ocupa [...] sino que con ese libre abandono en que se deja al empresario sale perjudicado el arte, se infiere agravio á esa gran escuela de buenas costumbres y de bien decir llamada teatro por el desden con que se le mira, refluendo por último en perjuicio de Tarragona y de la ilustración.

Dies després encara publicarien un nou article exposant les condicions de l'arrendament del Teatro Real de Madrid (12 i 13.06.1865) i comparant la voluntat artística d'aquest amb la lucrativa de la del local tarragoní i de la resta de capitals. El dia abans de la licitació, encara sense fer-se públic mitjançant la premsa tarragonina, així com en el BOPT el plec de condicions, una gasetilla augurava el pitjor dels anys còmics.

El 22 de juny de 1865, s'enduguren l'arrendament Josep Maria Llauredó, Joan Plá, Antoni Gatell i Agustí Huguet, músics tarragonins, per un preu de 18.300 rals.¹²⁶

En definitiva, creiem que la no publicació del plec de condicions (només fou consultable a la mateixa administració de l'Hospital) obeïa a una estratègia de la junta perquè fossin els músics de nou els arrendataris del teatre perquè, d'aquesta manera, seguissin vinculats per poder liquidar els deutes de la temporada còmica anterior. Ens manca, però, més documentació per part de la Junta per poder-ho afirmar amb rotunditat. Per acabar de reblar el clau, aquell estiu es declarà una epidèmia de còlera que podia entorpir encara més la contractació d'un bon elenc. L'arrencada, amb Josep M. Cirera de nou a Tarragona, fou difícil, certament. Tal com podem veure en el capítol de les companyies, la crítica seria exigent en encetar-se la temporada. Al final, però, van aconseguir sortir-se'n.

4. *Temporada 1866-67*

Seguint endavant, podem comprovar que aquelles obres de remodelació no van executar-se. Tanmateix, sí que van procurar invertir en la neteja i la compra de telons nous, en l'entapissat de les butaques i la pintura de les parets (DDT 18.10.1866) després que diversos abonats es lamentessin de l'estat mitjançant una carta al director (DDT 30.08.1866) — i també des del mateix diari (27.09.1866).

¹²⁶ AHSPST. *Ibidem*.

Pel que fa a l'arrendament, l'actitud immobiliària de la junta administrativa continuava sent denunciada pel *Diario*. En un article del primer d'abril del 66, després de tornar a incidir sobre l'excés del preu a pagar en relació amb les condicions i capacitat del local, afegia ara la competència que suposaven els Campos de Recreo i “las otras distracciones que ofrecen los vários casinos con que contamos”. Pel que s'exposa —paral·lel a l'article de l'11 de maig de 1865 de Recasens— estant el Principal en situació d'exclusiva, els beneficis de la temporada teatral sumats als balls de carnestoltes i als de la temporada d'estiu podien ascendir fins a un màxim de 20.000 rals, per la qual cosa, el preu de l'arrendament d'aleshores (entre 12 i 15.000 rals/any) s'adequava i donava negoci als arrendadors.

Tanmateix, calia ser sensat i veure-hi clar: el públic preferia anar als Campos durant els mesos de calor, inclòs el setembre, quan hi concorria més públic gràcies a la festa major i, per contra, els Campos restaven abandonats durant l'hivern. Per tant, la competència afectava negativament tots dos locals. Per tot això, l'anònim autor de l'article proposava que l'arrendament del Principal només fos de 12.000 rals comptant només els mesos d'hivern i que el període del contracte no fos de solament un any, sinó que s'allargués entre 3 i 5 per assegurar el tret. Fins i tot gosava deixar al marge la Junta:

Tal vez seria mas beneficioso á los intereses del Santo Hospital, enagenar la parte del edificio correspondiente al Teatro, cuyo valor puede calcularse en mas de 500.000 reales, cantidad que, aun suponiendo el caso mas desfavorable de que en la subasta no escudiese de ella, convertida en láminas intransferibles del 3 por 100, daría un producto líquido de 15.000 reales, sin exposicion á los dispendos que por renovaciones, atenciones de ornato y otros accidentes pueden ofrecerse.

Finalment, per tancar el cercle, creia convenient que fos una única empresa qui gestionés alhora tots dos locals, Campos i Principal. En aquest sentit, una gaseteta del 20 de juny es feia ressò d'una suposada associació entre propietaris dels Campos i alguns concurrents del Principal per portar una companyia lírica al teatre de l'Hospital de tal manera que haurien pogut donar feina a “los dos bandos de músicos, que batallan siempre en nuestra ciudad en perjuicio suyo y del público”. Com hem vist en tractar aquells jardins i com mostrarem tot seguit, però, no fou així durant aquest any, sinó que caldria esperar fins a la meitat de la dècada dels setanta per a la conjunció estival entre Campos i Principal.

Va arribar el dia de la subhasta (22.06.1866) i van tornar a guanyar la licitació els mateixos músics de l'orquestra dels darrers anys, encapçalats per Josep Maria Llauredó, per un total de 26.000 rals (el doble del tipus mínim, segons el plec de condicions, igual que el de l'any anterior). Josep M. Recasens, en fer-ho públic (DDT 24.06.1866) deixava clar que, segons li havien comunicat els nous arrendataris, no pretenien especular: no exigirien a la companyia còmica l'import total, “sino la cantidad que prudentemente se ha calculado que pueda satisfacer para salvar los intereses que esponga, de modo que no podrá tomar pretesto para no traer una

compañía digna del público tarraconense lo exorbitante del precio, y este tendrá derecho á exigir del empresario un cuadro completo de compañía compuesto de actores de alguna valía”.

Sembla, doncs, que la veu aixecada en defensa de la qualitat i els drets del públic des del *Diario* va tenir algun efecte en l'empresa gestora del teatre, de nou a càrrec dels músics. L'anunci del nou abonament per 26 funcions es publicà el 16 de setembre de 1866 (DDT). Pels volts del Nadal, a més, l'empresa va decidir dinamitzar les llotges del segon pis oferint-les a millor preu. L'encert va ser contractar la companyia del primer actor i director Manuel Gamir de Aparicio,¹²⁷ representada per Antoni Amigó (4.1), l'èxit de la qual va donar una bona recaptació i, després d'uns anys de trontollar, certa estabilitat a l'empresa.

5. Temporada 1867-68

Molt possiblement aquest èxit (sumat al dèficit encara no eixugat) foren els factors que van empènyer l'empresa a sol·licitar la pròrroga. En aquest sentit, en els esborranys d'actes conservats, hi ha diverses cartes i sol·licituds de Josep Maria Llauredó demanant l'allargament del contracte en virtut d'una clàusula del plec de condicions, tenint en compte que fins llavors havia anat complint amb els pagaments. En l'acta del 22 de maig de 1867, la Junta administrativa va concedir-li la gràcia per l'import de 26.000 rals en total (en annexos), concessió feta pública en la revista del *Diario* (23.06.1867). La lectura feta era que, de nou, l'interès del particular s'imposava al del públic:

Mientras del teatro de Tarragona se den los veinte y seis mil reales, y se puedan imponer condiciones onerosas al empresario que no puede contar mas que con siete meses para dar funciones, con algunos días festivos de menos, con la contribucion que se le va á exigir, y con la comparacion que se haga del cuadro principal de la compañía con la del año pasado, los resultados han de ser en mengua del arte, desdoro de los artistas y menoscabo de los intereses que se inviertan.

De fet, dies enrere s'havien comparat un altre cop amb el cas saragossà, que havia sortit a subhasta per només 8.000 rals. Recasens insistia en l'absurd d'exigir un preu tan alt per un local de tercera classe (“dogal para las empresas”) i en la tossuderia per renovar d'una empresa que havia tingut pèrdues (“no comprendemos como por un mal entendido pundonor pueden, á sabiendas perder, pueden perjudicarse. Casi dirémos que esto es grilla. Cada uno es muy dueño de hacer de su capa un sayo; pero no puede obligar á los demás á que lo lleven”). L'atzucac era evident, si la companyia contractada era de prestigi, seria molt cara; si era fluixa, no tindria públic. En tots dos casos, les pèrdues estaven assegurades.

¹²⁷ Hem transcrit una carta conservada de l'actor dirigida a un dels regidors de l'Hospital, Josep Boada, en què Gamir promet organitzar una funció de benefici per als pobres de l'Hospital si l'administració de l'hospital es feia càrrec del preu exigit pel pintor per a certes reformes. Ens ha semblat d'interès per mostrar la relació entre les parts, així com l'actitud proactiva del director dramàtic. Per rematar-ho, aquest benefici es va convertir en obligació en passar a ser una clàusula més dels plecs de condicions.

Tancaria la polèmica Recasens en una contundent i molt detallada revista setmanal (DDT 07.07.1867) en la qual s'explica com feien front al lloguer l'empresa composta per l'orquestra. Això és, dividint els 26.000 rals en 10,5 accions, 7 de les quals (2/3) eren assumides per l'arrendatari. El tercer terç (3,5 accions) podien adquirir-se per paquets de 2.000 rals (476.2 rals menys del que correspon) i que donaven dret a tres entrades i tres llunetes (amb un valor de 498 rals per al total de la temporada). Aquesta inversió inicial, a més, era retornada al final de l'any. Segons el crític, el dret d'entrades era repartit amb massa llibertat, de tal manera que entrava més gent de la que tocava per accionista i, per tant, es perdia poder recaptatori en entrades i abonaments. Al final de la temporada, l'empresa arrendatària sortia perdent de totes totes, mentre que els accionistes guanyaven gairebé 1.000 rals més.¹²⁸

El debat, començada la temporada dramàtica, va quedar silenciada.

6. *Temporades 1868-69 a 1875-76*

Seguint endavant, els músics de l'orquestra van acabar renunciant a l'acord de pròrroga, que també contemplava arrendar la temporada 68-69, de tal manera que a finals de maig del 1868, algunes gasetes del *Diario* anunciaven que aquest any tornaria a sortir a subhasta l'arrendament del teatre (DDT 21.05.1868). També obrien la possibilitat que es fessin millores al local ("construir palcos escénicos anfiteatro, mejorar el telar, hacer algunos cuartos para vestirse los cómicos").

En una nova revista (DDT 31.05.1868), Recasens aplaudia que finalment s'hagués fet una proposta de lloguer amb sentit, és a dir, per a més d'un any —1868-1876— i preocupant-se per l'agençament i ampliació del coliseu, les obres del qual es concretarien en el plec de condicions (en annexos). Les novetats econòmiques eren que tot licitador havia de fer un dipòsit de 1.000 escuts (10.000 rals) al comptador de l'Hospital i, per assegurar les reformes, un cop guanyada la subhasta hauria de fer un nou dipòsit de 1.000 escuts més, sumats al preu del tipus mínim de la subhasta (1.800 escuts, en annexos).

Assolit això, ara calia anar més enllà: era el torn que la junta exigís als arrendataris que la companyia dramàtica reunís "antecedentes de mérito reconocido ya aquí, ya en otros teatros de igual o mayor categoria" i que la programació fos variada, pràctica que era habitual, segons Recasens. Proposava obres dramàtiques de setembre a Carnestoltes, sarsuela fins al maig i òpera fins a finals de temporada.

El crític i censor, però, encara tenia més a dir-hi, i l'espai d'una gasetilla se li feia curt. Així, doncs, Josep Maria Recasens va decidir fer una ben particular disquisició al llarg de tres revistes setmanals tot analitzant els actants implicats en el negoci dramàtic (hospital, arrendatari, empresaris, actors, autors i públic) i els motius dels desequilibris haguts en el cas tarragoní. Atès

¹²⁸ Article i càlculs al detall en els annexos.

que són uns articles inusuals (no pas per qualitat literària, ho avancem) i de valor per tal com il·lustren el que aquí intentem descriure, els hem transcrit en els annexos, malgrat que quedaren interromputs, perquè la visita a la ciutat de Zorrilla i Balaguer eclipsà l'atenció del crític i censor teatral, el qual ja no va reprendre més el fil.

Entremig, hi van posar cullerada fins i tot lectors anònims del diari. Així, es demanava que en el plec de condicions es fes constar que l'arrendatari no pogués subarrendar el teatre a una nova empresa, com hem vist que ja havia passat en l'afer entre músics.

L'1 de juliol de 1868 es va fer la subhasta a les portes de l'Hospital. En no presentar-se cap altre licitador, va guanyar-la l'impressor tarragoní Josep Antoni Nel·lo que, des de meitat de maig ja havia mostrat el seu interès per l'arrendament (imatge en annex). La primera companyia contractada —com es pot veure als annexos del capítol dedicat als intèrprets— fou la de Manuel Gamir de Aparicio (6.1) i durant la temporada de primavera i estiu els aficionats prendrien protagonisme (Reunion Familiar Tarraconense i Aficionats del Teatre Català). A pesar que el to de la crítica respecte de la companyia i durant l'any còmic fou positiu, la revista del 28 de maig de 1869 definia la temporada com a molt desgraciada. La causa, segons Recasens, fou *lo cop*, la Revolució de setembre, que va retraure el públic d'assistir i va provocar que la contractació d'alguna de les parts de la companyia no fos del tot encertada.

La temporada 1869-1870,¹²⁹ Josep A. Nel·lo va posar-se en contacte amb l'empresari de companyies líriques Antonio Lana, que tenia al seu càrrec el teatre de Reus, també (DDT 19.09.1869 i 15.10.1869). L'estiu del 70, després de moltes queixes perquè el coliseu estava tancat pel preu excessiu del lloguer (DDT 18.05.1870), l'arrendatari va fer portar un espectacle que trencava la rutina dramàtica de la ciutat: una paròdia de *La passió*, *La passió política*, de Josep Roca i Roca i Joan Alonso del Real, amb un elenc que comptava amb els actors més representatius del teatre català, com Gervasi Roca o Teodor Bonaplata.

L'any còmic 1870-71 va iniciar-se amb un nou empresari, el nom del qual no hem sabut localitzar. Com es mostra en els annexos del següent capítol, al llarg de l'any còmic van alternar-se dues companyies i que la contractació de les parts, entre les quals hi havia una joveníssima Pauleta Pàmies, va anar fent-se progressivament (8.1 i 8.2) a causa de l'epidèmia de febre groga declarada a Barcelona.

L'empresa va acabar l'any còmic augmentant el preu de l'abonament a causa de les pèrdues que tenien, degudes en part pels generosos sous que rebien els primers actors. A finals de gener del 71, però, van clausurar definitivament el teatre i, de nou, va sortir el fantasma d'un preu d'arrendament excessiu que ofegava les companyies dramàtiques (ET 20.01.1871).

¹²⁹ A partir d'aquest any i fins el 1880 el fons de l'Hospital no conserva informació, per la qual cosa hem de basar-nos, eminentment, en les dades publicades en premsa, recollides i sintetitzades en bona part en els annexos del capítol sobre companyies i intèrprets.

Per saltar el sot, una nova empresa va portar una companyia bufa i una altra durant la Quaresma (8.4 i 8.5), però el diari conclouia la temporada envejant de nou els reusencs i titllant la situació de “desgarradora crisi teatral” (ET 16.06.1871).

Després d’una nova temporada (1871-72) en què ni la premsa ni el fons de l’Hospital ens han facilitat cap dada concreta sobre qui foren els dos empresaris subcontractats per Nel·lo,¹³⁰ va tornar als escenaris tarragonins el primer actor, director i empresari teatral Manuel G. de Aparicio, que s’encarregaria de la gestió durant dues temporades (1872-73 i 73-74).

El panorama que es va trobar era funest. La temporada anterior havia acabat amb els actors fent el possible per complir el contracte fins al final, amb el públic anant a la baixa i amb la temença que cap empresa volgués subcontractar el Teatre Principal per culpa de les exigències de Nel·lo, l’arrendatari (ET 13.04.1872). Per a més detall, la següent gaseta: (ET 15.04.1872)

Hoy cerrará sus puertas nuestro coliseo, hoy hará la empresa la liquidación de cuentas, y verá que los resultados de su negocio le han sido contrarios.

El teatro de Tarragona ha muerto, y murió porque no se le ha querido dar vida, tanto se le ha exprimido que ya no le queda jugo alguno, y cuidado si estaba acreditado nuestro teatro entre los empresarios y los actores; pero ahora ni aun regalando las localidades vá la gente. Habíamos oído decir que venia una compañía de zarzuela, y hemos tratado de informarnos. Efectivamente, parece que un empresario ha estado estos dias para arrendar el teatro, pero en vista de que el arrendatario de la casa lo ha pedido la enorme suma de seis duros diarios, con mas un palco de primer piso para su familia, ha tocado retirada el sobredicho empresario que llegó á ofrecerle cuatro duros diarios. Ahora bien, preguntamos nosotros, no hay una persona, ó una autoridad, que para no dejar privado al público de una diversión, ya que lan escasas son en esta, tenga fuerza ó valimiento para lograr que se apee de sus trece el arrendatario, y no se muestre tan exigente con los empresarios ¿Es decir que el fastidio ó la distracción de miles de personas depende del capricho ó de la tenacidad de un hombre que al tomar el teatro por un número de años ha dejado burladas las esperanzas de cuantos creyeron en que el coliseo iba á adquirir nueva vida?

No pretendemos imponer al arrendatario unas condiciones que le perjudiquen en sus intereses, pero si creemos que debería mostrarse mas razonable y moderado en sus exigencias. Esperamos que dará una prueba de lo que tanto afirmó antes de tomar la casa, de que la tomaba no para especular sino para que el público estuviese bien servido, y obras son amores y no buenas razones.

No podem contrastar si era un símptoma més de l’anterior decadència o simplement casualitat, però creiem significatiu que aparegués com a fet noticable que, després de molt de temps, tornés a fer acte de presència el regidor encarregat de presidir les funcions dramàtiques, Simó Lloberas, tinent d’alcalde escollit darrerament pel governador civil. Per què no hi havia anat el predecessor si des de la R. O. del 15 de març de 1854 s’havia restablert l’obligatorietat de la presidència de l’autoritat en totes les funcions? (ET 28.05.1872).

¹³⁰ En foren dos tenint en compte el nombre de companyies que van visitar la ciutat (9.1 i 9.3) i les referències genèriques en premsa, que parla d’“empresa” i “nueva empresa”. Partint d’aquí, se’ns generen dues hipòtesis que justificarien l’anonimat. La primera és que els directors artístics de les companyies fessin de representants i, coneguts ja pel públic, no calgués concretar-ne el nom. La segona és que no hi hagués representant intermediari entre companyia i arrendatari, de tal manera que empresa és així sinònim de companyia dramàtica.

Una de les novetats que va aportar Aparicio en aquesta ocasió fou la implantació tots els dijous de les funcions de moda, almenys pel que fa al període acotat. L'objectiu era donar un plus d'exclusivitat o de sofisticació a les funcions normals de cara a buscar un públic més selecte, la *buena sociedad tarraconense* segons la premsa. La il·luminació o un repertori novel·lats podien ser-ne reclams, però també entreactes amb música, refrigeris, rams de flors per a les senyores, etc. (DDT 25.12.1872). Així ho explicava el *Diario de Tarragona* (22.10.1872):

Próximamente empezarán en el teatro las funciones llamadas de moda, que tendrán lugar todos los jueves, poniéndose en escena las mejores producciones del repertorio moderno, iluminándose y adornándose la sala con el mayor gusto y ejecutando la orquesta composiciones nuevas y escogidas. El teatro será en dichos días como el punto de reunion de la buena sociedad tarraconense y no dudamos que se verá muy concurrido, sobretodo si la compañía sigue, como hasta aquí, bajo la inteligente direccion del Sr. Aparicio, dando acabadas pruebas de aplicacion y de amor al arte.

Un any just després, es confirmava (DDT 22.10.1873):

La costumbre establecida en los principales teatros de Madrid y Barcelona que el año anterior introdujo en nuestro coliseo su director, obtuvo escelentes resultados, y era el teatro en el día señalado para dichas funciones, una verdadera reunion de escogida sociedad.

El coincidir en tales dias los estrenos o primeras representaciones de las obras que á más de ser escogidas, se esmeraban el primer actor en su acertada direccion, los actores todos en su desempeño y asimismo el buen gusto en el servicio de la escena y el estar el teatro iluminado con profusion, todo contribuirá á animar la concurrencia y á fomentar la aficion del público.

Tot i que aquestes funcions generalment eren més cares pel que fa a la despesa generada per a l'empresa, van continuar costant 2 rals l'entrada (almenys així constava en cartellera), el preu estàndard al llarg de les temporades, només incrementat en els casos de les companyies líriques o els espectacles de *gran aparato*, fenomen paral·lel al vist en altres locals. Ara bé, per contrarestar el suposat elitisme o per acostar-se a sectors de la població que tal volta no s'hi veien, en aquells saraus refinats, va sorgir la Sociedad Lope de Vega a principis de desembre de 1872, encarregada de les funcions dels dimarts i formada pels mateixos actors de la companyia d'Aparicio. Així, en l'anunci de la inauguració de les funcions, es remarcava la reducció en el preu del bitllet per tal de congregar més gent al teatre.

Tal com demostrem en el següent capítol, el pas d'Aparicio pel Principal de Tarragona fou ben considerat per la crítica i pel públic, el qual va assistir amb força assiduïtat als espectacles que van programar-se. Si hi sumem el fet que des de la seva entrada van deixar d'aparèixer notícies o polèmiques sobre els preus de l'arrendament i la gestió econòmica del teatre ens porten a afirmar que, finalment, la situació en aquest sentit es va estabilitzar.

La temporada següent, 1874-75, Manuel Giménez seguiria el camí encetat per Aparicio. En aquest cas, l'encarregat de la gestió de l'empresa dramàtica no era el primer actor, sinó el pare de la primera ballarina, Natalia Giménez. Al seu costat, León Máñez exercia de representant. Aquest és un dels anys còmics més farcits dels que aquí estudiem. Van arribar a

circular pel Principal un total de cinc companyies, a més de la de Joan Isern, Anna Monné i Enric Antiga (12.2), que van alternar els tres teatres de la ciutat, també per al període estival. I és que l'estiu fou especialment mogut o accidentat. Les notícies que ens han arribat ens porten a pensar que l'empresari gestionava al mateix temps el teatre de Reus establint, d'alguna manera, una mena de circuit teatral entre totes dues ciutats del Camp (i, dins de Tarragona, els Campos i el Principal).

Acabant la temporada i intentant salvar els plats, entre agost i setembre del 1875, va fer entrada la companyia d'òpera italiana d'Enrique Serazzi (12.6), el baix del qual, Enrique Lapressa, exercia de representant. Molts dels membres van quedar-se a la ciutat durant la temporada 1875-76 sota la direcció de la companyia de Julio Torrani (13.2). Tanmateix, l'empresa havia canviat de representant, el nom del qual no podem facilitar (DDT 23.09.1875). Aquell nou any còmic seguiria mantenint vincles amb els Campos de Recreo, l'Ateneo Tarraconense i amb Reus (vegeu 13.3, 13.5) i, igualment, la tònica de veure passar moltes companyies en poc temps, això és, inestabilitat i incapacitat de l'arrendatari de fixar les empreses per un període més o menys llarg. Sobresurt del ball de noms la companyia dirigida per Gervasi Roca, que durant l'estiu va alternar les funcions entre el teatre d'extramurs i el Principal. El representant no era ni més ni menys que Eduard Vidal i Valenciano, el qual també exerciria de director quan es posessin en escena les seves obres (13.6). El gasetiller va arribar a afirmar que el teatre havia tornat als bons temps (DDT 23.06.1876).

7. Temporada 1876-77

Acabat l'arrendament amb Josep Antoni Nel·lo, l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla va tornar a treure a subhasta pública el teatre. En aquest cas, el tipus mínim era igualment de 4.500 pessetes¹³¹ (l'equivalent als antics 18.000 rals) i, com a novetat s'introduïa la clàusula 17 per la qual l'administració de l'Hospital podia disposar de 750 pessetes del preu de l'arrendament per invertir en decorats o les obres de millores que cregués convenientes. També s'introduïa la següent, que disposava que si tres mesos abans d'acabar el contracte, ni l'Hospital ni els arrendataris deien el contrari, es prorrogaria automàticament el contracte per un any més. De caire més protocolari, es va incloure l'obligatorietat de reservar dos localitats o llotges per a "las Autoridades superiores civil y militar conforme á la práctica establecida ó con arreglo á lo dispuesto ó que se dispusiere en las ordenanzas ó reglamentos especiales de teatros." Per últim, va disposar-se que una de les funcions de l'any còmic fos de benefici per a l'Hospital.

En no sortir cap licitador en la primera subhasta (26.05.1876) es repetí dies després. Tampoc se'n sortiren a la segona, prevista per al dia 12 de juny de 1876 (DDT 14.06.1876).

¹³¹ Plec de condicions publicat a: BOPT n. 118, 18.05.1876, p. 1-2. Vegeu els annexos.

Finalment, Emili Arolas, un dels empresaris barcelonins de més reputació i actor conegut del públic de la ciutat, va quedar-se amb l'arrendament (DDT 29.06.1876; 02.09.1876).¹³²

Ell va ajustar la resta de companyies que vindrien aquella temporada al Principal (14.2 i 14.3). Després de Tarragona, teatre que gestionà al mateix temps que el de Girona (DDT 02.07.1876) passà al teatre Novedades de Reus (DDT 13.02.1877).

8. Temporada 1877-78

La temporada 77-78 va seguir la normalitat habitual: es convocà la subhasta després de publicar-se el plec de condicions¹³³ i s'enduguren la rematada els músics de l'orquestra Joan Mallol i Francisco Granada, així com un "compositor de obras dramáticas de esta capital" (DDT 7 i 10.07.1877). Que el Principal rutllava ho demostra que van arribar a demanar per actuar-hi un total de cinc representants (DDT 11.08.1877), entre els quals José Cóchola i Juan Ferrandiz (veure annexos de companyies). L'alta demanda va encarir l'oferta i això va portar a un retard en l'inici de la temporada per culpa dels estira-i-arronsa en les negociacions. Arribats a primers d'octubre el *Diario* feia públic que Eduard Sampons, empresari que llavors gestionava un teatre de Reus va assumir les exigències dels arrendataris, a pesar que eren certament oneroses:

Es muy cierto que el señor Sanpons vino á esta ciudad para arreglar un contrato con los arrendatarios de nuestro coliseo quedando conforme dicho señor en satisfacer la cantidad de 12.000 reales que se le pidió por el arriendo de cinco meses, pero tambien lo es que en las condiciones que se remitieron al señor Sanpons le exigan los arrendatarios además de la cantidad referida: 1.º Que desde Navidad hasta fines de Carnaval en que empiezan los bailes de máscara debia el empresario procurar terminar las funciones á las once de la noche todos los dias que debieran tener lugar aquellos, y 2.º Que á la orquesta debia satisfacerse la cantidad de diez duros por funcion asi como el mismo precio en las tardes de los dias festivos en que esta se celebre. (DDT 11.10.1877).

El seu trànsit pel Principal fou plàcid. En acabar, el gasetiller va felicitar-lo per haver complert el contracte i haver pagat religiosament els actors i la resta de personal contractat malgrat no haver tingut tot l'èxit que s'esperava.

9. Temporada 1878-79

L'arrendament del teatre per a la nova temporada 1878-1879 i amb un tipus mínim rebaixat a 4.000 pessetes¹³⁴ va resoldre's a favor d'alguns socis de la societat recreativa

¹³² Vegeu-ne la trajectòria al següent capítol (apartat 4.2.1.2.1).

¹³³ Plec de condicions publicat a: BOPT n. 147 (24.06.1877), p. 1-2. És pràcticament igual al de la temporada anterior. Com a novetat, l'arrendatari havia de pagar en quatre terminis i desapareixia l'obligació de dedicar una funció en benefici de l'Hospital.

¹³⁴ Plec de condicions publicat a: BOPT n. 135 (08.06.1878), p. 2. Havien augmentat els terminis de pagament a 6 (1.000 d'entrada i 500 mensuals entre setembre i febrer). Si el primer de desembre no s'havien pagat els 3.000 corresponents, "quedarà desde aquel día rescindido el contrato, reservándose, no obstante la Administracion el derecho para reclamar [...] la cantidad que estuviera adeudando". Tornava a exigir-se una funció de benefici (clàusula 10a). En aquesta ocasió, s'especificava que fos en dia festiu, que fos abans d'iniciar-se els beneficis als actors i que el repertori podia ser escollit per la mateixa administració de l'Hospital.

anomenada La Constància (DDT 18.06.1878 i 5.07.1878). L'agrupació fins llavors només havia aparegut al Principal arran dels balls que havien organitzat durant la temporada de Carnaval, que ja hem tractat en un altre lloc d'aquest capítol. A banda, el mateix dia que s'anunciava l'adjudicació, el 5 de juliol, també es mostrava l'interès per part d'algunes companyies per actuar-hi:

Sabemos que son varios los empresarios que solicitan el Teatro principal á los nuevos arrendatarios para la próxima temporada cómica. Entre los que conocemos figuran los reputados actores señores Izquierdo y Tutau.

S'endugué la primera contractació, però, l'actor castellà Isidoro Valero (16.3), que havia estat contractat en última instància el 77-78 per Eduard Sampons al Principal (15.3). Sampons tornaria a posar les mans al Principal en la gestió de la darrera de les companyies contractades per a la temporada 78-79, la de Luis Obregon (16.5), cosa que millorà en qualitat el funcionament de la companyia (DDT 25.04.1879).

No seria fins a l'estiu del 79 que Antoni Tutau (16.6) apareixeria a la ciutat de Tarragona per combinar funcions entre el Teatre Principal i els Campos de Recreo, opció rendible com s'ha vist en anteriors temporades. De nou, Eduard Vidal i Valenciano tornaria a fer acte de presència en qualitat de director artístic en ocasió de representar-se peces del seu repertori. Eduard Sampons es mantenia com un empresari de referència amb contactes potents que permetien, com en aquest cas, dur a Tarragona la prestigiada companyia del Novedades de Barcelona.

10. Temporada 1879-1880

Per a la següent temporada, l'arrendament va tornar a disminuir. Segons el plec de condicions (paral·lel als dels darrers anys) el tipus mínim era de 3.000 pessetes, que calia pagar en quatre terminis. Si arribats al març no s'havien satisfet les 2.000 pessetes, es rescindiria el contracte o es reclamarien.¹³⁵ Altres modificacions foren fetes. Així, en la segona clàusula, s'excloïen de les diversions que l'arrendatari pogués programar els balls de tarda "en cualquier época que fuere" i s'obligava

Á tener abierto el Teatro con compañía que en él actúe cuando menos desde 1.º de Octubre hasta el mártres de Carnaval venidero inclusive; si actuare en él compañía de declamacion, deberá dar á lo menso cinco funciones por semana, ó bien cuatro, si la compañía fuese lírica, española ó italiana.

Desconeixem els noms dels arrendataris, perquè la premsa no se'n va fer ressò (ni tan sols de l'anunci de la subhasta) i el fons de l'Hospital tampoc conté les dades relatives a aquest període. Tampoc va generar cap opinió la disminució del tipus mínim, una de les demandes

¹³⁵ Plec de condicions publicat a BOPT n. 118 (20.05.1879), p. 1-2 i, rectificat, al n. 121 (24.05.1879), p. 1-2. La rectificació dotava l'administració de poder per quedar-se amb el local en cas que l'arrendatari no fes front a un dels pagaments després de passats vuit dies del termini consensuat. Vegeu-lo en annexos.

que més havia aixecat el crític del *Diario de Tarragona*, Josep Maria Recasens. Amb tot, creiem que els socis de La Constancia no repetirien. Les modificacions al plec són indicatiu del descontentament de l'administració. Així, les funcions de la temporada anterior no van començar fins a primers de novembre i ara s'especificava que “cuando menos desde 1º de Octubre”; quedaven vetats els balls com a diversió, quan La Constancia era, eminentment, una societat que n'organitzava...

La nova temporada que ara s'encetava tampoc deixaria gaire bon gust de boca. La mala deriva de la companyia contractada (una de sarsuela dirigida per Josep Maria Lorente, 17.1) va acabar forçant un canvi (intern) en l'empresari de la companyia (DDT 31.12.79, LO 06.01.1880), però van mantenir-se els intèrprets i els arrendataris (altrament, d'un daltabaix que els hagués afectat, la premsa almenys n'hauria donat notícia). Per cobrir la temporada de Quaresma i tancar l'any dramàtic, la companyia dirigida per Antoni Grifell va fer entrada.

11. Temporada 1880-1881

El darrer dels anys còmics tornaria a tenir Eduard Sampons al darrere de la gestió del Principal que, procuraria, com a bon coneixedor del negoci, introduir millores en el local, l'enllumenat, l'escenari o el mobiliari ja des de l'estiu (DDT 06.08.1880). El fet que aquell any el *Butlletí Oficial de la Província de Tarragona* no publicqués el plec de condicions ens torna a deixar sense dades sobre els noms dels arrendataris en el suposat cas que canviessin.

A pesar de la manca de dades, el director de la companyia contractada, que tornaria a ser el mateix Antoni Grifell, va oferir una nova mostra del rol que al final jugaven els directors per sobre dels arrendataris o empresaris dramàtics.

La preocupació de Grifell per la qualitat de la producció escènica anava més enllà d'una simple voluntat de cobrir despeses i guanyar uns rèdits mínims per no fer fallida. Per això, a finals de setembre del 1880 publicà un full en què exposava els motius pels quals el teatre a Tarragona ja no gaudia de l'animació dels anys anteriors —havia vingut en diverses ocasions— i la manera com ell s'escarrassaria per retornar-la-hi. És una veritable llàstima que aquest pamflet que coneixem gràcies a una gasetilla en premsa no s'hagi conservat (DDT 21.09.1880), ja que es tractaria d'un opuscle clarament comercial (no ens enganyem, Grifell volia vendre el producte) però amb la reflexió tal volta estètica o artística d'un professional de les arts escèniques.

Pels indicis posteriors recollits, malgrat tot, podem deduir un dels motius que havia esgrimit Grifell per justificar aquella suposada decadència. Es podria tractar de la competència establerta per l'Ateneo. Si mirem enrere, les darreres temporades a la societat obrera havien estat força bones i regulars, a banda de complementades per les classes, les conferències, els certàmens, els homenatges i la revista, que apareixeria el 1879.

Tenint en compte que Sampons apostava fort i que Grifell tenia tota la voluntat per reflotar el Principal, la millor de les jugades era la que podem llegir a la següent gaseta (DDT 28.09.1880):

Tenemos entendido que el conocido actor don Antonio Grifell está gestionando con el "Ateneo tarraconense" para que cesen las funciones de invierno en esta sociedad, y en cámbio dará una ó dos representaciones semanales en el Teatro con rebaja de precios para los sócios, al objeto de que puedan asistir todos al coliseo. Creemos que son muy laudables los propósitos del Sr. Grifell y que han de darle buenos resultados, como se los han de dar á los sócios del "Ateneo", puesto que estos podrán disfrutar de mejores representaciones con igual ó inferior precio que el que se satisface para concurrir á las funciones de dicha sociedad; con las ventajas de que esta no habrá de abonar los escesivos gastos que cada año se ve en la necesidad de satisfacer para sostener una compañía.

Era un envit ambiciós que, sens dubte, hauria ajudat tant a copar dos dels tres teatres de la ciutat, amb els rèdits econòmics que suposaria, com a desempellegar-se de la competència. A més, quin millor moment per prendre la iniciativa que quan l'Ateneo patia pressupostàriament (DDT 13.10.1880):

En la junta general que celebró la sociedad "Ateneo tarraconense" el último domingo, se acordó, segun se nos ha asegurado, abrir una suscripcion voluntaria entre los socios para ejugar el déficit que pesa sobre la sociedad y aumentar la cuota mensual hasta 6rs. para los que no asistan á las clases nocturnas. Tambien se acordó continuar las funciones dramáticas, á cuyo fin llegó anoche á esta ciudad el tenor cómico y director de escena Sr. Soto, á fin de dar comienzo á las funciones, si es posible, el domingo próximo.

Tot i l'estratègia, com es veu al final de la notícia, l'Ateneo va rebutjar l'oferta de Grifell. Amb aquest rebuig tanquem la descripció dels empresaris i la gestió del Teatre Principal entre els anys 1864-1880.

Per concloure l'apartat dedicat al Teatre Principal, només ens queda fer una breu referència a la seva fi. Segons el relat fet per Petrófilo pocs dies abans de l'enderroc, la crisi finisecular va marcar també l'inici del declivi del teatre. La languidesa el va envair fins que l'Orfeó Tarragoní va ocupar-ne l'espai i el convertí en el seu local social.¹³⁶ S'hi va mantenir la programació dramàtica, hi actuava la coral i els Carnestoltes van seguir amb els balls de les penyes, que rivalitzaven amb els de l'Ateneo.

Arribada la Guerra Civil, el Principal fou l'únic edifici d'espectacles que no va quedar destruït o malmès. Els dos cinemes que hi havia, l'Ideal i el Moderno, van quedar inutilitzats.

¹³⁶ Fundat el 1903, arrendà el Teatre Principal el 1924 (AHSPST. *Expediente del arriendo del Teatro Principal y un piso de la Casa-café del teatro al Orfeó Tarragoní*. U. C.: 1561, capsa 90). Cal dir que Petrófilo obvia aquí el paper jugat per l'escissió catalanista de l'ATCO, l'Ateneu Tarragoní. Com hem vist, van arrendar el Principal el 1905 i s'inaugurà com a societat el dia de Santa Tecla del 1906. L'Orfeó Tarragoní hi va fer concerts a partir d'aquest any, emparats, doncs, per l'Ateneu i molt abans que decidissin arrendar-lo ells mateixos. Vegeu: MORANT I CLANXET, Jordi (s. d.). *L'obra musical de l'Orfeó Tarragoní (1903-1937)*. ePub disponible al web Tinet de la Diputació de Tarragona (<<http://www.tinet.cat/portal/sheet-show.do?id=67025&ch=6>>). [Darrera consulta: setembre de 2015].

El Teatro Tarragona i el Metropol també van córrer la mateixa sort. Davant de la sotragada, calia aixecar el cap:

Esta circunstancia impuso la transformación del principal en cine, para facilitar al vecindario la asistencia a espectáculos, un vecindario que rehacía su vida, una vez terminada la guerra. Por espacio de un par de años, nuestro flamante cine, del que sólo se conservó la estructura, desposeyendo a palcos y localidades de aquel ambiente ochocentista, llevó la primacia en los espectáculos, mientras se realizaban las obras de reconstrucción del “Tiburón” [Moderno] primero y del Tarragona, después. El desdibjularlo de su fisonomía característica para convertirlo en sala de cinema, fue la puntilla para el Teatro que ha arrastrado su lánguida existencia, convirtiéndose en un vulgar cine de barriada.

I, encara més:

Todo cuanto de amable pudiera ofrecernos de una época de esplendor —pequeñas lámparas, divanes terciopelos, palcos familiares— desapareció definitivamente.¹³⁷

Josep Adserà (2000) va encarregar-se de fer la part freda de la crònica, la que tocava a la part econòmica. Durant la dècada dels cinquanta del segle xx, la situació econòmica i de l'estat de conservació de l'Hospital eren precaris: calia remodelacions. Amb altres propietats, el Teatre serviria d'aval per al préstec hipotecari de 6 milions que la Caixa de Pensions els havia concedit el 1958 per dur a terme aquelles necessàries obres d'ampliació (2000: 80). Així i tot, una manca de planificació i d'un pressupost d'obra previs —i de sentit comú, si se'ns permet— van fer que el cost de les obres excedís el préstec, de tal manera que els administradors hagueren de treure diners d'on fos per cancel·lar-lo. Aleshores, en iniciar-se els seixanta, la finalització del contracte de lloguer amb l'empresari de cinema Brotons va propiciar que l'advocat de l'Hospital, Josep Yxart de Moragas,¹³⁸ convencés la junta de la necessitat de donar un ús a l'edifici del teatre. En principi, va començar a gestionar-se un conveni amb l'Instituto Nacional de Previsión (precedent de l'actual Seguretat Social), però l'acord no va reeixir. Arribats al 1963, noves remodelacions i l'aplicació d'una legislació que concedia el salari mínim als treballadors (per tant, més despesa fixa per a l'hospital) van acabar de desencadenar la venda del Teatre Principal per “rebaixar l'import del capital i disminuir la despesa que representaven els interessos corresponents a la hipoteca” (2000: 63).

La finca i el cafè annex van ser valorats per l'arquitecte en 3 milions de pessetes (2000: 87). L'oferta que va acabar convenent la junta administrativa de l'Hospital fou la del conseller de la Caixa de Pensions i, alhora, advocat de l'Hospital, Josep Yxart, per un valor total de 2.675.000 pessetes que serviria per “poder eixugar la major part del deute hipotecari que tenia l'Hospital amb aquesta entitat”.

¹³⁷ Petrófilo. “Teatro Principal (I)” a *Diario Español* (03.12.1963), p. 2; “Teatro Principal (II)” a *Diario Español* (04.12.1963), p. 2.

¹³⁸ (1896-1964). Fill únic de Francesc de P. Yxart de Moragas i de Júlia de Moragas Rodes. Advocat i polític vinculat a la Lliga Regionalista. Vegeu GÜELL, Manel; ROVIRA I GÓMEZ, Salvador-J. [coords.] (2010). *Biografies de Tarragona*. Vol. 1-2. Benicarló: Onada Edicions. Pàg. 207.

L'edifici d'habitatges que hi va projectar Yxart va ser motiu de conflictes entre la ciutat, l'Hospital i el propietari, perquè aprofitant el seu prestigi de lletrat —i entenem que també la vinculació com a advocat de l'Hospital, cosa que Adserà no diu (2000: 63)— va imposar una sèrie de condicions oneroses per al centre sanitari. Un exemple és el pas folgat de la finca des del carrer Comte de Rius, una qüestió que el 1994 encara continuava pendent.

Petrófilo va plantejar-se si l'Ajuntament no hauria d'haver fet l'esforç econòmic de quedar-se amb aquella part d'història de la ciutat. L'estat casi ruïnós de l'edifici i un reduït aforament (700 places) feien inútil la inversió. Salvant la façana neoclàssica i l'escultura de Vicenç Roig “lo demás francamente no vale ni para materiales de derribo. De los viejos camerinos y escenarios no quedaba casi nada. Palcos y platea, habían sido completamente adulterados. La decoración desapareció hacia veinticinco años. El Principal en esta época última de cinema, era una sombra de lo que fue”.

CAPÍTOL TERCER. LES COMPANYIES

Los actores catalans han nascut i s'han format al propi temps que el nostre teatre.

Josep Yxart, *Lo teatre català* (1879)

PRIMERA PART. ELS INTÈRPRETS

Una de les conseqüències de les visions fonamentalment textualistes del teatre que s'han denunciat des de les noves perspectives multidisciplinàries és l'oblit en què s'han sumit els seus intèrprets. Només grans figures com Enric Borràs, Margarida Xirgu (per Foguet i Graña) o Joaquim Garcia-Parreño (per Sansano), han sigut objecte en els darrers anys de revisions aprofundides que aportin nova informació. Sembla, doncs, que la nostra historiografia teatral encara hi té un deute pendent. La demanda d'estudis monogràfics sobre el món de l'actor català, en aquest sentit, ja va ser reivindicada per Carme Morell (1995: 109) i ho ha estat, més recentment, en el III Simposi Internacional d'Arts Escèniques, dedicat a la figura de l'intèrpret.¹³⁹

Per al cas castellà, Jesús Rubio (1988 i 2003) també denunciava la manca d'atenció en aquest sentit i altres països, molt probablement, deuen patir un dèficit semblant. D'altra banda, cal destacar l'aproximació al fenomen que s'ha fet des de la perspectiva dels estudis de gènere a Catalunya, que han recuperat per a la memòria històrica alguns noms d'actrius catalanes — com és el cas d'Anna Monner o Mercè Abella— en projectes com el Diccionari Biogràfic de Dones.¹⁴⁰

En aquest capítol, per no caure en el mateix error, oferim el corpus dels principals intèrprets de teatre català que van passar per la ciutat, organitzat segons companyies, temporades i locals. Per al total de companyies, exposades també cronològicament i detallant tota la informació pràctica que n'hem sabut extreure, caldrà acudir als annexos. Allí, hi hem confeït una mena de directori que ens ha servit, com ja s'ha vist, per a certs apartats del capítol anterior. De la mateixa manera, haver destriat la informació sobre les companyies ens ha facilitat l'anàlisi de les dades sobre el repertori, dades que aquí comencem i que culminarem en el capítol quart. La raó no és altra que partir de la premissa apuntada en anteriors recerques, com la de Joan Mas i Vives (1986: 154), segons la qual la presència d'intèrprets catalans condicionava la posada en escena d'obres del nostre repertori dramàtic.

Més enllà del corpus, hem volgut actualitzar les biografies dels principals components —principalment, primer actor i primera actriu—, sovint tractades de manera imprecisa per les

¹³⁹ III Simposi d'Arts Escèniques. L'intèrpret (del teatre naturalista a l'escena digital). Universitat d'Alacant, 22 i 23 de novembre de 2012. Actes recollides a Amo i Mestres (2015).

¹⁴⁰ Projecte de recerca impulsat per la Generalitat de Catalunya, el Consell de Mallorca i la Xarxa Vives d'Universitats. Adreça: www.dbd.cat [Consulta: juliol de 2015].

històries del teatre. Per dur-ho a terme hem begut de l'ineludible fons personal de Josep Artís i Balaguer. Per descomptat, han sigut d'utilitat altres estudis que, com el nostre, parteixen d'un referent geogràfic. Malgrat l'abundor d'obres d'aquest tipus —com el *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, que ja despleguen un bon mapa per on van circular els actors i les companyies—, continua mancant un marc procedimental comú que permeti enllaçar-les i dibuixar amb major claredat circuits teatrals seguits per companyies.

1. Antecedents

Els primers estudis amb cert calatge dedicats a actors *catalans* van aparèixer a les revistes especialitzades d'inicis del segle XX (*Teatre Català* i *La Escena Catalana*, especialment). La tasca engegada per Josep Artís, Francesc Curet o Xavier Fàbregas en aquestes plataformes s'ha d'unir a altres peces periodístiques procedents de les necrològiques o els números/articles especials publicats en motiu d'homenatges o traspassos. Seria convenient sistematitzar-ne la recerca, ara que ens és més fàcil amb la digitalització de les capçaleres, i incorporar-la amb normalitat a les fonts clàssiques (arxius i fons personals en cas que n'hi hagi).

En el nostre cas, la recuperació dels noms propis concrets ve del buidatge de cartelleres en premsa així com del volum de crítiques contemporànies a representacions puntuals. En aquest àmbit, caldrà tenir en compte que els paràmetres amb què eren valorats avui poden resultar obsolets en qüestió d'estètica o terminologia interpretatives. Anant més enllà, les reflexions teòriques dels grans crítics com Yxart o el grup de La Jove Catalunya també ens són útils per al període analitzat per conèixer més els que van protagonitzar aquell fer-se gran del nostre teatre. Una darrera font, estudiada sobretot en l'àmbit hispànic (cal destacar especialment el treball de Guadalupe Soria (2010), és la documentació pròpia de les escoles actors del segle XIX, així com els tractats de declamació que s'hi estudiaven, tot i que els últims no ofereixin tant dades concretes com metodologies i tècniques d'interpretació. Aquests darrers, com diu Jesús Rubio (2003: 1823), han de servir per reorientar la visió de l'ofici d'actor que la literatura costumista castellana (Larra, Mesonero Romanos) havia desvirtuat mitjançant un retrat generalista, moralista i esquemàtic, vàlid també per als actors d'aquí.

2. L'ofici i el valor del comediant

I és que el menyspreu social del comediant, vell com els camins, conduïa de manera indirecta però imparable a una perspectiva dels estudis teatrals que els exclogués. Si no eren valorats socialment, menys atenció havien de rebre de l'acadèmia. La condició laboral de l'interpret evolucionaria al llarg del segle (tot i que lentament, com veurem) en paral·lel als canvis derivats de l'assumpció d'un model comercial, d'*indústria cultural*. La condició social també es veuria modificada de cara a una major dignificació de l'ofici. Una anècdota que ho

il·lustra pot ser el fet que els actors masculins no van poder portar el *don* a davant del nom fins que no es va crear una càtedra de declamació al conservatori reial de Madrid que els prestigiés (RUBIO 2003: 1825). Desconeixem l'aplicació d'aquesta magnànima gràcia en les actrius, però cal suposar que anaven, si no al mateix ritme, com sempre un pas enrere.

Relacionat molt estretament amb això, hem localitzat la premsa tarragonina un exemple de denúncia i d'intent de dignificació. Es tracta d'un article de Fermín Herran Tejada titulat "Oficios tenidos por infames I. El cómico" (DDT 05.07.1870). L'autor, liberal alabès que compta amb alguns estudis sobre teatre i història del País Basc, feia un plantejament força senzill però revelador.

A tall d'introducció, posava el precedent del valor i la funció del teatre en el món grecoromà. En aquest sentit, el paper ben valorat civilment —lúdic, catàrtic i educatiu (recuperava el lema *Castigat ridendo mores*)— topava paradoxalment amb el desdeny que tenien cap als intèrprets:

Si analizamos y estudiamos la causa de este desprecio, veremos que la mayor parte de los que se dedicaban á la escena eran personas de reputacion dudosa, hijos de familia arruinados, mujeres separadas de sus esposos, esclavos cínicos ó criminales que al ser envueltos en anatema general arrastraban en su caída á los pocos á quienes unicamente el amor al arte habia conducido á alternar con ellos. Y esto lo mismo en Roma que en Grecia; y aun en España en la edad de oro de nuestra literatura, han sido los cómicos una de las clases menos consideradas de la sociedad.

En contrast amb això, creia que amb la Il·lustració finalment implantada al país després de la Revolució de Setembre i establerta com a nou paradigma, canviaria la perspectiva perquè la vinguda de les Llums:

ha elevado el arte, y el arte llevado en alas de la ilustracion, ha sido bien acogido en todas partes, y hoy dia los actores trágicos y dramáticos no son, cual en otro tiempo, la clase mas perversa de la sociedad; son personas acomodadas é instruidas que enseñan y deleitan al mismo tiempo profundizando los mas recónditos pliegues del corazon humano y mostrando este al mundo tal cual es. Y asi habia de ser forzosamente ó la literatura habia de permanecer sin perfeccionarse.

En efecte, va ser a partir de la Il·lustració quan l'ofici d'actor va considerar-se artísticament (RUBIO 2003: 1817). L'actor-artista passava a tenir un paper actiu en l'estètica i l'art; per tant, adquiria responsabilitat cultural i, per extensió, responsabilitat social.¹⁴¹ Per això, Massip (2007: 297) afirmava que sota la Il·lustració, "els intel·lectuals i escriptors [...] provaran d'arrencar el teatre del territori de l'entreteniment i de l'espectacularitat rutinària per guiar-lo cap al territori de la cultura" a través d'un seguit de codificacions. El teatre, segueix Massip, havia d'esdevenir "locutori i altaveu de les noves idees i el refugi de la moral il·lustrada". Fàbregas (1978:103),

¹⁴¹ Per a la condició de l'actor, vegeu el treball d'Artís sobre els teatres d'aficionats a *Tres conferències sobre teatre retrospectiu* (1933).

per la seva banda, iniciava aquest gir amb l'arribada del romanticisme i la popularitat dels cantants de *bel canto*.

Durant el Dinou, la prescripció també donarà pas a l'especulació estètica i el debat teòric, com a conseqüència de la ruptura romàntica (BACARDIT I GIBERT 2003: 44). En un principi, la incursió de les llums no va posar-ho gaire fàcil per als comedians, ja que començarien sent un dels blancs on dirigir les acusacions sobre el decrepít i decadent estat del teatre de principis de segle, causat per la manca de formació acadèmica específica. Demanaven, doncs, el pas del gremi a l'escola. Amb el romanticisme superat i l'escola naturalista trucant a la porta, la càrrega contra l'actor tindria la recerca de l'aplaudiment fàcil mitjançant procediments efectistes ròncs —i estrangers, segons alguns autors— com a motor, tal com veurem en alguns dels actors que tractarem.

Seguint endavant, una de les vies per a la dignificació de l'ofici seria la creació de les acadèmies d'actors.¹⁴² Partint d'aquella nova concepció de l'interpret i del paper del teatre en la societat (escola de costums, l'interès edificant), calia fonamentar amb teoria i coneixements especialitzats la conversió d'una feina entesa només com a lúdica (o de propaganda) en una d'artística i cultural. No volem obviar, però, que aquesta maniobra tenia més voluntat de control i filtre polític i moral que bona fe artística. Rubio (2003), en aquest sentit, parla de la paradoxa del segle, que ha passat com el de la conquesta de les llibertats quan, de fet, fou el que més censura i estretor administrativa va fomentar. És útil per acabar d'arrodonir la descripció la perspectiva del teatre popular que s'hi oposa, “basat en mecanismes de solidaritat i d'intercanvi i en la voluntat de qüestionar l'*estatus* establert, i [que]bté el seu mitjà d'expressió més autèntic en la festa, tot i que mai aconsegueixi lliurar-se de cert control” (MASSIP 2007: 300).

Tornant al fil, la relativa estabilitat econòmica i política haguda després de la mort de Ferran VII va permetre que es creessin conservatoris i liceus on s'havia de procurar la regeneració. En l'àmbit estatal, el 1831 es va crear per mandat de la reina Maria Cristina la Reial Escola Superior d'Art Dramàtic, emparada pel Reial Conservatori de Música, mentre que a Catalunya, l'escola dramàtica paral·lela en filosofia i objectius que més s'hi acostà fou l'escola de declamació del Liceu. Amb el pas de societat d'aficionats de Montsió a Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S. M. la Reina Isabel II, el 1838, es va establir la classe de declamació amb actors i cantants esdevinguts professors, tant del Liceu —com Joan Risso, primer galant, o Miquel Tormo, tenor còmic—, com del Teatre Principal (Domingo Garcia, que substituïria

¹⁴² De fet, Herran Tejada posa com a exemples de la nova generació un enfilall de noms que no poden deslligar-se de l'acadèmia espanyola per antonomàsia, la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Són Julian Romea, Manuel Osorio, Isidoro Valero, Manuel Catalina, Joaquín Arjona, Emilio Mario, Matilde Díez, Teodora Lamadrid i Elisa Zamacois, soprano.

Risso durant algun temps).¹⁴³ Ampliant l'oferta, Artís (1933: 46) esmenta que una de les societats que floriren entre 1845 i 1850, l'Asociación Apolínea, amb Renart i Arús darrere i ubicada als salons de Sant Agustí (edifici del Teatre Odeon), fou també una pionera en aquest àmbit perquè disposà un pla d'ensenyances per als socis que vulguessin dedicar-se a la carrera teatral, de manera paral·lela al que es feia a Itàlia i altres països. La tasca la duia en exclusiva fins llavors el Liceu.

Anys després i segons Tubino (1880: 349), l'empresari Joaquim Dimas s'arriscà a programar un curs de declamació per a actors arran de l'èxit de l'estrena de Vidal *Una noia com un sol* (1861). Un cop més, demostrava Dimas el bon olfacte en matèria teatral. Tanmateix, sembla que un mal ambient entre els alumnes va acabar dissolent el curs al cap de deu mesos d'haver començat.

Una altra escola d'interpretació de què tenim constància era la que habitava el mateix edifici de l'Odeon. Era el Conservatori Barcelonès

creat per alguns entusiastes, visqué dos anys [...] sense cap subvenció oficial de cap mena. La major part de las classes se donavan en lo mateix teatro del Odeon.¹⁴⁴

La importància d'aquest centre ressonava encara el 1879, quan A. G. reivindicava al *Diari Català* la necessitat d'una nova escola de formació o un conservatori que en seguís els passos per no deixar truncada la saga d'actors que va iniciar-s'hi:

Cal donchs que'l teatro catalá tinga un pervindre segú, estém en un sigle qual lema es lo de «avant» y nosaltres quedém estacionats [...]. Es precís que's tracti de la creació d'un Conservatori que seguint las petjadas de lo del Sr. Angelon, vagi més enllá, aixó es, que's atemperi als avensos del sigle.¹⁴⁵

Un precedent a reivindicar-lo fou una nota al peu de l'article que Riera i Bertran dedicà a Ermengol Goula, alumne d'aquesta escola, en què es lamentava que hagués desaparegut en lloc de prosperar.¹⁴⁶ Amb tot:

no faltan ja corporacions que, com la Academia de Bellas Arts d'esta provincia, demanan al Govern que se las amplie y completi ab secciones especiales de Música y Declamació. ¿Ho lograrán? ¿Haurán de continuar essent de pitjor condició las Academias provincials que la nacional? Es que sóls en una localitat determinada se pot aprendre *oficialment* de cantar y de declamar bé?

Cal dir que encara no se n'ha fet un estudi ambiciós que posi ordre al garbuix de dades que hi ha sobre el Conservatori Barcelonès. En l'article d'*El Teatre Català* que van dedicar als

¹⁴³ Vegeu: "Conservatori del Liceu" i "Una escola de declamació a l'Odeon" a *El Teatre Català* núm. 260 (24.02.1917), p. 119-122. Igualment: PLA I ARXÉ, Ramon [coord.] (1999). *Liceu. Un espai per a l'art*. Barcelona: Lunweg.

¹⁴⁴ Tots dos fragments són de Josep Roca i Roca [P. del O.]. "L'Odeon (II)" a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 446, 30.07.1887, p. 419.

¹⁴⁵ A. G. (1879) "Teatro catalá" a la Secció de Fondo. *Diari Català* any I, n. 12 (17.09.1879), p. 219-220. FIGUERES I ARTIGUES (1999) identifica les sigles amb Artur Gallart.

¹⁴⁶ RIERA I BERTRAN, J. "Los actores del Teatro Catalá. Don Heremnegild [sic] Goula" a *La Renaxensa*, Tom I, Any IX, n. 4 (09.03.1879), p. 204-205.

centres de formació (1917), es va prendre el testimoni directe d'Ermengol Goula un altre cop, que l'anomena *Escola d'Isabel II* i que no recordava amb precisió el període en què fou activa, però sí els professors que hi impartiren classe (Manel Angelón feia declamació i Víctor Balaguer hi ensenyava literatura).¹⁴⁷ Enric Ciurans, més recentment i en la retrospectiva sobre l'Odeon (2010: 58) explicava que al mateix edifici s'hi havia instal·lat des de 1859 el “Conservatori Barcelonès de Música i Declamació”, que funcionà fins el 1861.

A banda de les dades materials, del total de bibliografia consultada tampoc queda clar fins a quin punt s'hi feia formació de i per al teatre català. Sabem, gràcies a aquell article de 1917 que el Liceu no va incloure una càtedra de teatre català fins a l'any 1916, amb Enric Borràs com a guia. Igualment, s'hi diu que l'escola de l'Odeon no havia estat creada per al nostre teatre, tot i que s'hi formessin alguns dels nostres actors i actrius de més èxit. Ciurans en aquest sentit no concretava gaire més: fou un “indret on es covaren tot un seguit d'iniciatives que havien de marcar l'avenir del teatre català”. Conrad Roure menciona la “Sociedad Filarmónica, instalado entonces en la casa del conde de Centellas, que, aunque pertenecía a una entidad particular, se daban en él algunas funciones públicas por los alumnos de la misma. En dicha entidad Víctor Balaguer y Manuel Angelón tenían instalado un Conservatorio de teatro *catalán*” (ROURE 1926 vol. II: 26).

Encara hem pogut recollir un altre centre, no sabem si amb tanta pretensió, on es formaven comedians. Es tracta de l'Orfeó Barcelonès. Tal com veurem amb Fontova, Iscle Soler i Carlota de Mena, Artís recollí que hi van rebre classes. No sabem de cap altre estudi o treball que el mencioni i que ens pugui fer llum sobre un terreny menys desolat del que creiem en iniciar la recerca.

Conseqüentment, sorgiren per necessitat els tractats amb què es feia classe. El més conegut és el de Vicent Joaquim Bastús (1833), que Fabregas va analitzar a *Les formes de diversió...* (1975: 93 i 179) i que s'ha reeditat recentment.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Desconexem per què l'actor l'anomena així; pot ser que sigui un lapsus (com el que cometria anys després en una altra entrevista en anomenar Josep Maria a Manuel Angelón) i que hagués barrejat records amb l'altra gran escola, ja que de manera segura el Liceu Filarmònic i Dramàtic Barcelonès afegí al nom *de S. M. La Reina Isabel II* poc temps després de fundar-se. Com en molts exercicis de memòria, Goula situa l'activitat de l'escola a partir de dos esdeveniments: el retorn dels voluntaris d'Àfrica (1860) i l'incendi del Liceu (1861). Curet (1967: 138) parla dels anys 1859 i 1860. La GEC (s. v. Teatre Odeon) l'estableix entre 1859 i 1861. Solé Bordes (1981: 211) l'allarga un any més: 1859-1862. Conrad Roure (després Carme Morell 1995: 120) no la situa temporalment. P. del O. diu clarament que el Conservatori Barcelonès va obrir entre 1859 i 1860. Manuel Güell, en la biografia provisional d'Eduard Vidal i Valenciano n'allarga la vida fins el 1862 (1999: 12)...

¹⁴⁸ SORIA TOMÀS, Guadalupe i PÉREZ-RASILLA, Eduardo [eds.] (2008). *Vicente Joaquín Bastús y Carrera. Tratado de declamación o arte dramático*. Madrid: Fundamentos. Un altre manual reeditat recentment i de gran difusió durant el XIX fou el de Julian Romea: RUBIO Jiménez, Jesús (2009). *Julián Romea. Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes en el teatro*. Madrid: Fundamentos. També s'han destacat les obres d'Andrés Prieto o la de Milà i Fontanals. Com a visió de conjunt, veure BACARDIT I GIBERT (2003: 56-59).

D'aquests manuals —que ara no espigolarem, ja que no és l'objectiu de la recerca— és remarcable la voluntat de fer conèixer la literatura dramàtica universal a través d'uns capítols d'història teatral, per un costat, la recerca d'una pràctica interpretativa mesurada i versemblant a través de l'anàlisi del gest i la indumentària, entre altres i, finalment, la pretensió d'una major consciència d'ofici i responsabilitat a l'hora d'actuar (no interpel·lar el públic, no romandre visible quan no es tinguessin parlaments, etc.). Un altre element consubstancial a aquests manuals són els repertoris escollits per treballar a les aules. Julian Romea havia seleccionat per a l'acadèmia espanyola tot un seguit d'autors que ell considerava apropiats i que de manera indirecta dibuixaven les línies ideològiques d'aquell centre. Si es representaven dramaturgs espanyols per sobre de les traduccions era perquè es pretenia configurar i assentar una nòmina d'autors *nacionals* concreta. Llavors, seria plausible pensar que en els repertoris de les escoles de formació de Catalunya o Barcelona, especialment la del Liceu, atesa la major ambició i trajectòria temporal, s'hauria pogut actuar de manera semblant. Tot i que no en tenim prou evidències, creiem que segurament no fou així al menys en la seva creació. La mínima institució de què disposava Catalunya, en aquest sentit, no va atendre la *domesticació* dels actors (terme pres de Rubio 2003: 1825), perquè encara s'estava decidint la manera d'oficialitzar la nostra literatura, pas previ a l'establiment del cànon propi.

Un altre factor en la consideració dels intèrprets que no es pot deixar al marge és la mateixa condició econòmica i laboral. Que sapiguem nosaltres, no s'ha analitzat l'entrada de la professió en una dinàmica capitalista des dels inicis de la revolució industrial, tot i que la legislació de l'Estat espanyol va procurar esmenar alguns dèficits.¹⁴⁹ Malgrat la bona voluntat de partida, el procés fou lent. A la pràctica, continuarien deseparats davant de qualsevol contratemps econòmic, força habituals al llarg del segle a causa de les mateixes deficiències en la gestió de l'empresa teatral o bé per revoltes polítiques, epidèmies, dols nacionals i festivitats religioses (fora de les prescriptives clausures de Quaresma), que sempre suposaven el tancament dels edificis públics, teatres inclosos. Si bé les celebracions o les visites d'autoritats s'acompanyaven de fastos amb algun component escènic que eren un motiu de lluïment dels actors i actrius, al capdavant només eren un extra puntual per a la seva butxaca. Morell (1995: 110) aportava dues revistes teatrals del crític del *Diario de Barcelona*, Manuel Rimont, on es denuncia aquesta precarietat. Són dels anys 1859 i 1863, però si ho posem al costat d'alguns dels casos que

¹⁴⁹ Remetem al treball de Maria Teresa Suero (vol I: 125 i següents). Com és sabut, l'inici del segle va veure nèixer el *Plan de reforma de los teatros de Madrid* a càrrec de Moratín, aplicat a les províncies a través de la *Instrucción para el arreglo de los teatros y compañías cómicas de estos reynos fuera de la Corte* (11.03.1801). Les Juntres censors particulars de cada província havien de procurar que els actors preservessin el decòrum, la compostura i la decència, així com vigilar per la correcta administració dels guanys de les funcions, que havien de servir per, al menys, cobrir les despeses i poder substituir moderadament. És a dir, la literatura legal va anar incloent també aspectes pragmàtics del desenvolupament de l'ofici.

tractarem aquí de finals de segle i, fins i tot d'altres de ben entrat el XX, veurem que, efectivament, molts dels intents haguts al llarg del Dinou no van servir de gaire cosa.

També caldria atendre, en un sentit semblant, fins a quint punt continuaria vigent o es veuria modificat un tractament diferenciat entre un actor de la cort o bé de companyia fixa, un actor de teatres de segona o de províncies, i els aficionats dels locals privats en darrer terme. Com a herència del passat, la divisió entre cort/centre administratiu i resta de locals/províncies seguia pesant a principis de segle i, per això, l'estratificació dels intèrprets calcava l'estratificació mateixa del sistema. Josep Artís, en una de les conferències a l'Escola de Bibliotecàries (1933: 17) féu la següent observació: “Abans del segle XIX, els intèrprets, com les comèdies, fins i tot les compostes sobre assumptes històrics catalans, duïen l'empremta dels teatres de Madrid”. La implantació de la nova dinàmica comercial podria haver dut un cert anivellament, una menor estratificació. En canviar els paràmetres cap a la competència de locals i l'oferta i la demanda, l'estructura centralitzada i jeràrquica va disgregar-se, es va ampliar i democratitzar la xarxa oferint paral·lelament unes condicions als intèrprets més favorables. L'accés i l'ascens laborals tindrien noves esclatxes, sobretot per a les noves incorporacions que no procedien de sagues i famílies teatrals com són els Cirera Roca, per exemple(1.1). De fet, per a Careta i Vidal (GIBERT I BACARDIT 2003: 511) l'autèntic germen d'actors van ser

Alguns joves, fins de l'estament jornalero, s'aplegaven en cases particulars, i ab los pocs recursos que tenien i comptant ab la indulgència d'un auditori senzill, s'arriscaven a fer alguna de les obres que obtenien més favor del públic.

A mesura que anaven tenint més èxit i convocant més públic, alguns van poder relacionar-se “ab gent de la carrera” fins al punt que van acabar professionalitzant-se. I encara un altre testimoni de la vida que es coïa en l'esfera informal: en la repassada a la història del teatre Odeón que P. del O. féu a *l'Esquella de la Torratxa* l'any 1887, s'hi diu que

Las sociedades dramáticas de aquella época no eran como las de ahora, que se limitan generalmente a ir al teatro ab rebaja de preus, á veure las funciones de repertorio interpretadas pels mateixos actores de la casa. En aquell temps, las sociedades dramáticas eran un estímulo pels aficionados á la declamación, de manera que no son pocos los actores celebrados y aplaudidos después, que tal vez no habrían seguido la carrera á faltarlos la proporción de fer sas primeras armas en las funciones de convite á carrech de las sociedades dramáticas.¹⁵⁰

Pel que fa als actors professionals, seria igualment útil escatir fins a quin punt els còmics d'aquí tenien interès a migrar cap a teatres d'Espanya i si realment hi tenien accés, sobretot tenint en compte un nou escenari de democratització del sistema, així com el rendiment econòmic d'itinerar per tot l'Estat explorant nous públics en contraposició a romandre per una zona més restringida, però amb els seus circuits —locals, contactes, dinàmiques internes i els corresponents públics— acostumats a uns determinats actors i empresaris. És assumible pensar

¹⁵⁰ Roca i Roca, Josep [P. del O.] (1887). “L'Odeón” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 445-448, juliol-agost.

que com més autonomia prengué el teatre català, menys sentit tindria i menys interès disposarien els empresaris a cedir capital humà als escenaris espanyols. Tal com creiem demostrar amb l'estudi de les mostres tarragonines, efectivament, en la majoria dels casos l'òrbita de les companyies que van fer estada a la ciutat circulava en bona mesura per l'àmbit dels Països Catalans, amb centre a Barcelona. Només excepcions companyies italianes o grans figures del teatre espanyol, com Isidoro Valero se'n surten. Creiem intuir-hi una lliga pròpia, en aquest cas de teatres de segona, que ens porta a pensar de nou en l'afebliment del sistema jeràrquic anterior i en una menor dependència del centre. En aquest sentit, caldria ampliar les nostres dades i poder contrastar-les amb altres estudis similars d'altres parts tant de l'àrea catalanoparlant com d'altres zones de l'Estat espanyol.

En un altre ordre de coses, el funcionament pràctic de les companyies també tenia les seves particularitats. Un actor cobrava a tant la funció, i hi havia la possibilitat d'obtenir funcions extraordinàries dedicades a recaptar diners per a un sol intèrpret (o altres membres del teatre com ara músics, cobradors, apuntadors...) que eren anomenats *beneficis*. Aquella companyia, normalment menada pel director escènic (primer actor, al mateix temps, en la majoria dels casos) pactava un contracte amb el propietari del teatre, en cas que fos privat perquè es feia de manera directa, o bé amb l'arrendador del local mitjançant subcontractació en cas que fos de titularitat pública. Com hem vist en l'anterior capítol, en alguns casos la companyia podia tenir un càrrec de representant que gestionava els contractes.

A l'hora d'ajustar membres per a l'elenc, se solia comptar amb un nombre que variava entre 24 i 38 actors i actrius per als teatres barcelonins (VALLDAURA 2000: 114), i uns quants menys (10-15) en el cas del Principal de Tarragona, atesa la categoria del local. El sistema de contractació tradicional era, segons Rubio (2003), una mena de mercat rudimentari que va evolucionar ben aviat en crear-se les agències d'actors, més modernes i funcionals (explica que la plaça de Santa Ana de Madrid, davant del Teatro del Príncipe, era un formiguer d'actors i actrius lluint-se recitant fragments d'obres per cridar l'atenció de directors i empresaris). Tarragona no en tenia, però hem recollit una notícia que es fa ressò de l'expansió d'una agència barcelonina:¹⁵¹

En el periódico *El Correo de Teatros* que se publica en Barcelona leemos lo siguiente de cuyo anuncio podrán aprovecharse los actores y las empresas Teatrales.

«Desde esta fecha queda establecida en San Sebastian una sucursal de nuestra agencia teatral con el título de Correos de Teatros bajo la subdirección de nuestro corresponsal don Carlos de Arroyo y Herrera que vive calle de Legartí, 7, a la que podrán acudir los artistas y empresas

¹⁵¹ Segons la ressenya publicada a *El Borinot* el 15 de juliol de 1926, *El Correo de Teatros* va veure la llum l'any 1868, l'any de la Revolució de Setembre, a càrrec d'Eduard de Canals i de Raurés. Estava dedicat a la vida teatral i musical, i l'agència de contractacions teatrals hi estava vinculada. En funcionament fins l'any 1875, després va passar a ser *El Correo Teatral* (1877).

teatrales para sus ajustes y negocios que les sea más céntrico y de fácil comunicación que dirigirse á la central establecida en esta ciudad.

Al propio objeto de facilitar los medios de contratación y ajuste entre varios puntos estamos trabajando para establecer una sucursal en Cádiz para los negocios de América y Ultramar, y otra en Lisboa para todo lo concerniente á Portugal.» (DDT 04.09.1869)

L'organització interna obeïa a una jerarquització relacionada amb els papers característics de cada actor. Així, per una banda, hi havia les primeres figures, que feien de protagonista, un barba (actor de caràcter ancià), un còmic, un tràgic i els respectius suplents i secundaris per a altres papers de suport a l'acció principal, amb un sou equivalent a la rellevància del seu rol.¹⁵² Llavors, l'especialització de l'intèrpret era total fins al punt que es va arribar a relacionar-lo de manera indestruïble amb un paper concret que, en ser feliçment interpretat, esdevenia la seva bandera. La reflexió de Careta i Vidal també incloïa aquesta particularitat com a barrera per al normal desenvolupament de l'escena. Apunta que es disposava de grans còmics o bé grans declamadors, grans directors o altres que tenien bona planta, però cap que conjuminés totes les qualitats: “tenim bons actors, mes tots ells són només especialitzats” (BACARDIT I GIBERT 2003: 514).

La relació actor-personatge tipus —atiada també pel pes de la recepció del públic i l'interès de l'empresari programador— era estreta, i és conegut que els autors dissenyaven papers com un sastre: pensant en les mesures de determinats actors. Tanmateix, la tendència aniria desapareixent a mesura que s'estendrien les tesis interpretatives de l'escola naturalista i realista, que procuraven formar un intèrpret elàstic i adaptable que no s'aferrés a un únic registre. O el que és el mateix, la tradició i la dinàmica populars i intuïtives, que encasellaven actors, anirien sucumbint a les tesis de l'acadèmia, del mètode, de l'oficialitat. Ens ve a la ment, en aquest sentit, la reflexió d'Adrià Gual en recordar l'estrena de *L'alegria que passa* en les tres funcions del gener 1899 en el marc del Teatre Íntim, en què es congratulava d'haver provocat un ambient de treball que hagués fet brillar el grup, el conjunt, per sobre de les personalitats: “vàrem assolir un gran lloc de conjuntistes, com no n'hi havia costum per aquí”. I és que la manca d'aquesta compenetració o avinentesa entre intèrprets havia estat

una gran desgràcia per al nostre teatre. I no és que jo advoqui per un teatre aristocràtic en el sentit miserable del mot, quan serveix per a designar fórmules renyides amb les veritables concepcions teatrals. El teatre, el veritable teatre, ho accepta tot, matisat, però, per la dignitat i la cultura, tant en el cas de l'autor com en el dels intèrprets. Quan l'actor triomfa degut al fet que es reproduïx a ell mateix, amb prou feines si pervé a ésser-ho, i aquest, deixeu-m'ho dir encara, no tan sols és el cas de molts dels nostres comedians actuals, sinó que fou el de força d'aquells vells actors que, amb poquíssimes excepcions dignes d'esmentar, varen contribuir a la falsa llegenda de la nostra gloriosa família histriònica, més ocasional que no pas conscient, més improvisada que no pas filla de les vocacions degudament conreades.” (1960: 97)

¹⁵² L'anàlisi que en va fer Josep Yxart és d'imprescindible lectura. (YXART 1980 [a cura de CASTELLANOS]: 87).

Tot i que no podem estar d'acord amb la falsa llegenda, sí que podem donar testimoni de cert anquilosament, que no venia tant per aquest fenomen com per l'endogàmia i la mala gestió d'un director. Un exemple d'això és el diàleg satíric que es va publicar el 3 de juliol de 1865 al *Diario de Tarragona*. Es tracta de la possibilitat que l'empresari Josep Cirera tornés a arrendar el Teatre Principal, com havia ocorregut feia dues temporades (companyia 1.1). En aquella ocasió la companyia tenia l'esposa, Micaela Roca, i els fills Alfred i Julia en les posicions més destacades de l'elenc.

—He oído decir que el señor Cirera con su esposa la señora Roca había hecho proposiciones á los arrendatarios. [...]

—Mal, muy mal, si se queda con el Teatro el señor Cirera, volveremos á ver que cada día se casa la señora Roca con su hijo, y hacer los papeles de niña á la que no puede salir de los de dama matrona.

S'entén, doncs, que la provecta Micaela Roca ja no tenia crèdit en certs papers però malgrat l'evidència, la seva posició respecte de l'empresari li'n facilitava l'accés, tot i que fos inapropiat o antiestètic, si es vol. Al final, però, se'n va sortir amb la seva (companyia 3.1), i la reacció del públic va ser la següent: un *remitido* publicat el 21 de setembre titulat "Ayes del público" i signat per "Un abonado". El to sarcàstic de l'article, que demostra l'exigència del públic tarragoní, arriba a ser sagnant (cursiva a l'original):

Hasta el mismo empresario señor Cirera ha de estar riendo en sus adentros de haber estampado las letras de molde, *que no ha omitido gasto ni sacrificio para presentar un cuadro digno del ilustrado público de esta ciudad*. [...]

¡Gastos y sacrificios para ajustar á la Roca, á la Cabello, á... Bailon!!! Y á Miquel!!... [...]

¿Cómo nos agradará volver á oír declamar á la respetable señora Roca convertida en una coquetuela dejándose enamorar de su hijo el galán jóven i señor Domingo? [...]

¿Por qué, Cirera, no has mejorado el cuadro con algunas notabilidades de iguales condiciones artísticas? Te falta esta superabundancia para que fuera completa la cosa.

¡Buen invierno nos espera, aunque á decir verdad, creemos que del fondo del mal ha de salir el remedio, que será dar al traste con las combinaciones del empresario Cirera para que, ó se cierre el teatro ó venga otro que no se ría tan á las barbas de la tolerancia de los tarraconenses!

Josep Maria Cirera, l'empresari, havia acudit a la més que gastada fórmula —gairebé d'obligada cortesia— de subratllar l'esforç econòmic a l'hora d'ajustar la companyia. El crític en aquella temporada i ara un abonat ja s'havien ensumat la buidor en la grandiloqüència de tals paraules. La memòria del públic, doncs, era sempre un valor que calia no perdre de vista i que dóna indicis d'aquell canvi de què parlàvem.

3. Els estudis contemporanis i els actors

Més enllà de l'exposat, no podem perdre de vista que mentrestant s'estava mantenint el debat renaixencista sobre la capacitat de la llengua i quin model de llengua s'havia d'utilitzar per elaborar literatura seriosa o formal. I encara més, en la literatura dramàtica, quins gèneres havien de conrear-se. La tensió entre models romàntics i realistes havien pres molta de l'atenció

dels teòrics, i la figura de l'interpret va quedar-hi subordinada. Hem de deduir la conseqüència en el model interpretatiu que es deriva de cada proposta. Així, doncs, l'actor ja no és tant un blanc aïllat de la crítica, sinó que l'autor i el públic —productor, producte¹⁵³ i consumidor— protagonitzaran la contesa al mateix temps i de manera indestruïble. Resseguint el fil s'ens dibuixa una primera divisió entre interpretació romàntica enfront d'una naturalista, en un primer estadi, i una interpretació tradicional o pròpia enfront d'una d'assumida, impostada o de conservatori, sovint presa dels models espanyols.

A partir d'aquí, veurem quina atenció van prestar als actors els estudis més destacables del període, especialment els apareguts a partir de 1875 en el marc dels Jocs Florals i els que sorgiren del grup de La Jove Catalunya, alguns dels quals hem anat apuntat al llarg de la investigació.¹⁵⁴

Joan Maluquer i Viladot tractava el fenomen de manera tangencial en l'estudi que va presentar al certamen de 1876.¹⁵⁵ Així, va considerar que mentre no hi hagués tragèdies catalanes, no es podria demanar actors catalans tràgics, però que en cas que algun autor s'endinsés en aquest gènere, “faltarien autors que poguessin sortir ab goig de l'empresa espinosa i quasi bé erma encara de la tragèdia catalana”, cosa que trobava intolerable “puig los actors ab que el teatre català conta, són capaços de fer sentir com cap que n'hi haja”. Reconeixia també que no teníem eminències com Pezzana, però estava convençut que no en faltarien “de prou valia que ab pit se dedicarien a eixa nova branca del teatre català”.

La fe en l'actor de casa també es va posar a prova durant l'inici de la renaixença teatral, ja que uns anys abans, **Joaquim Riera i Bertran**, en la carta literària dedicada a Josep Roca i Roca¹⁵⁶ lamentava la reticència que, segons Roca, tenien els intèrprets catalans a l'hora d'encarar peces fetes en prosa —un dels debats seculars— ja que costava més de retenir en la memòria, per un costat, i perquè no facilitava el lluïment personal, especialment en els monòlegs, per l'altre. A través d'un episodi particular entre un autor i un actor, Riera il·lustrava i contradeïa Roca tot dient que el problema no era la voluntat i la decisió dels actors, sinó, com Maluquer anys després feia notar, la manca d'un bon repertori, encara per fer.

¹⁵³ Producte (gènere) i, a sobre, genuïtat/catalanitat del producte (BACARDIT I GIBERT 2003: 116).

¹⁵⁴ Per al context dels estudis crítics sorgits, veure FARRÉS, Pere (1995) “Els Jocs Florals de Barcelona i la renovació del teatre català (1875-1880)” a *Serra d'Or*, n. 431. Ometem l'estudi d'Ubach i Vinyeta de 1876, *Teatre català. Apuntacions històriques-crítics desde'ls seus orígens fins al present estat* perquè no tracta en cap moment els actors.

¹⁵⁵ MALUQUER i Viladot, Joan (1878). *Teatre català. Estudi Històric-crític*. Barcelona: Impremta de “La Renaixensa”. Fragments extrets de BACARDIT I GIBERT (2003: 491 i s.).

¹⁵⁶ Publicada a *La Renaxensa*, n. 7, 3 de maig de 1871. Extret de BACARDIT I GIBERT (2003: 437 i s.). El text en resposta a aquest de Roca i Roca va ser publicat també a *La Renaxensa*, n. 2, 20 de gener de 1874. Reproduït a Bacardit i Gibert (2003: 484 i s.).

Sortint del grup de La Jove Catalunya, trobem la veu d'**Antoni Careta i Vidal**. En les "Lleugeres consideracions sobre el teatre català" de l'any 1879¹⁵⁷ analitzava lúcidament la trajectòria dramàtica del país introduint aspectes sociolingüístics com la castellanització de les classes altes. Una de les tesis principals de l'article se sobreposa al tòpic que encara s'arrossegava sobre el teatre moralitzant. Així, Careta i Vidal, considerava que "lo teatre casi sempre és lo mirall on se reflecta, encara que no s'hi retrate, la societat" i, per això, un determinat poble podria ser abordat a través del seu teatre: "l'home observador vindrà a deduir de les manifestacions escèniques los graus de cultura, moralitat, sentiment estètic, impresionabilitat, és a dir lo jaient, si no d'aquell poble, d'aquella generació del mateix".

Així, doncs, en abandonar el conreu de teatre català s'havia provocat un desfasament entre les obres que es representaven (esmenta Robrenyo i Renart), els intèrprets ("hauria sigut difícil que trobessen qui les interpretàs prou bé, no essent aquí l'Ibáñez, que era fill d'elles i de sa època") i el nou escenari de la renaixença. És a dir, es lliga estretament l'actor amb el seu context immediat i amb les obres contemporànies i, per tant, a la interpretació pròpia del moment. De manera implícita, doncs, Careta exposa la necessitat d'una nova praxi interpretativa al servei de la nova obra teatral sorgida de la Renaixença.

El tercer apartat és on més clarament es parla dels actors. Després de constatar la restricció d'espais i funcions que imposava el monopoli del teatre de la Santa Creu en el primer terç de segle, calia sumar a la mala salut de l'escena la preocupació social sobre els comedians.

La justificació de Careta s'ha de filiar al paradigma romàntic herderià del *Volksgeist* pel qual tota nació té unes característiques morals i de comportament diferenciades de la resta, que la fan particular. Segons l'autor, si l'ofici de comediant estava mal vist, la idiosincràsia catalana, "gelosos fins al fanatisme, no sols de sa honra, sinó també de son nom" no podia oferir molts artistes a l'escena. I encara menys tenint en compte l'escreix que comportava haver d'actuar en una llengua distinta a la pròpia que, a sobre, no s'estudiava "ab gaire perfecció". Com a prova, Antoni Careta revelava que la gran majoria d'actors del moment no procedien del Principat i a més, "sa condició artística los separava enterament de lo demás de la societat. Fins en l'ordre espiritual se diferenciaven, puix tots eren parroquians de l'església de Santa Mònica".¹⁵⁸

Per a l'autor, com hem vist adés, la solució va venir a través dels teatres particulars freqüentats per joves que, a poc a poc, van anar normalitzant la figura de l'actor català acostumant el públic que, en mostrar interès, va empènyer-ne alguns a la professionalització a

¹⁵⁷ Publicades a *Lo Gay Saber*, n. 7 i 8 (1 i 15 d'abril de 1879). Fragments a BACARDIT I GIBERT (2003: 507 i s.).

¹⁵⁸ Desconeixem per què Artís, en citar-lo, (1933: 22) canviaria Mònica per Madrona, però afegeix la següent explicació: "expressió amb la qual designava el poble els rodamons que no eren feligresos de cap parròquia".

través del contacte amb actors ja establerts. Vinculat amb el que hem explicat sobre les escoles de declamació, apunta la creació del Liceu com a fita en aquest sentit.¹⁵⁹

Per concloure l'apartat, després de valorar els esforços fets *des de baix*, para esment a la banda contrària. Així, després de l'impacte del moviment romàntic, que tot i reproduir-se en castellà va servir per portar públic als teatres amb uns gèneres ben llampants, l'interès dels erudits per la literatura catalana anava naturalitzant-la fins al punt que, finalment, “lo més florit d'aquell jovent artístich, va dedicarse á sa interpretació”.

Feta la panoràmica històrica, Careta i Vidal es plantejava també el debat sobre gèneres que calia treballar més. Teoria literària a banda, ens són interessants les causes que, en alguns casos, havien arraconat alguns gèneres. En aquest sentit, exposava que el monòleg tràgic o còmic necessitava un actor autosuficient i que no rebés ajuda (entenem que de l'apuntador); que la comèdia (“humil sàinet”) necessitava que l'actor conegués els diferents “estats socials”; finalment, la tragèdia demanava geni i estudi. I és en aquest darrer gènere on Careta s'estén més en la figura de l'interpret fins al punt de preguntar-se si es comptava amb artistes capaços. El diagnòstic amb què conclou és contundent:

En lo teatre català veiem lo següent: artistes que uns ratllen a gran altura en certs papers (especialment en lo genre còmic), altres que reciten molt bé, un que altre llu per sa distinció en lo vestir i en les maneres o per son acert en la direcció, concorrent més d'un cop en una sola persona dues o tres d'eixes qualitats. Mes, cal dir-ho, no hi hem vist un sol actor que, per son geni, son estudi i son físic, pogués escometre qualsevol paper; i és que alguns que, per sos anys i ses qualitats, podrien arribar-hi, no fan los possibles. An aço contribueix també molt lo no posar-se a l'altura de sa missió i cert amanerament adquirit en l'escola castellana. Sia dit tot sense voler ofendre a ningú; però és cert que tenim bons actors, mes tot ells són només especialitzats.

El darrer estudi que tractem aquí, *Lo teatre català* de **Josep Yxart**, de 1879, aborda l'actor des d'una perspectiva molt més fonamentada i elaborada que totes les que hem referit fins ara.¹⁶⁰ L'apartat setè de la seva anàlisi tractava de manera específica els actors, juntament amb el públic i el servei escènic. La frase amb què hem encapçalat aquest capítol ens dóna idea de la importància que Yxart va conferir als actors catalans en el renaixement del teatre fins al punt que sense ells no hauria estat possible o bé l'evolució hauria estat molt més lenta. De fet, els atorga la virtut d'haver estat el “crit de desperta” d'altres actors i, fins i tot, d'alguns autors que van veure en la seva interpretació autèntica el potencial de la particularitat catalana a l'hora

¹⁵⁹ No creiem que l'autor introduís aquesta dada innocentment, sinó que a parer nostre reforça la hipòtesi sobre la importància de la iniciativa particular en la represa teatral i, més concretament, del paper jugat per les escoles i conservatoris, paper que caldrà abordar amb més concreció en futures aproximacions al fenomen.

¹⁶⁰ Rosa Cabré (2009: 44 i 58-61) l'analitza de manera detallada i n'extreu els referents de manera brillant. Pel que fa a la interpretació, assenyala que per escriure aquest assaig Yxart havia recorregut als treballs de Romea, Rossi, Coquelin i Bastús, a més de les memòries d'interprets com Talma o Adelina Ristori. Anteriorment, l'estudiosa havia tractat els actors a: CABRÉ, Rosa (1982). “Aproximació al concepte d'art escènic de Josep Yxart: l'actor” a *Treballs de la Secció de Filologia i Història Literària*, n. 3 p. 195-213. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Diputació de Tarragona.

d'escriure peces amb caràcters i localitzacions pròpies. Segons el crític tarragoní, el fenomen anava en totes dues direccions, ja que els intèrprets catalans no només van mostrar el que hem dit sinó que també van saber modelar les noves produccions:

Han degut emprendre i obrir-se una via nova peculiar, pròpia, distinta de la traçada a la declamació espanyola amb lo teatre nacional, ja que venien a interpretar caràcters i situacions i obres pertanyents a una escola peculiar i genuïna. (YXART 1980: 105)

Aquest modelatge també va ser definit per Yxart en un fragment força conegut, en què ubica la interpretació dels actors i les actrius catalanes en el realisme (“no semblen nascuts per les grandioses manifestacions de la inspiració ideal”). Així, en l'esfera còmica declamen fugint de l'èmfasi i el traç gruixut gràcies a l'observació i el detallisme amb què configuren els personatges. La qualitat dels nostres còmics era per a Yxart comparable a la de l'escola còmica i dramàtica francesa, referència habitual de l'autor. Ara bé, en acostar-se als gèneres tràgics, “l'esfera del sentiment i de la passió”, la interpretació s'allunyava de la veïna França i s'alineava encara en l'òrbita castellana i, d'aquí, l'error i el defecte (defectes que ja naixen de l'obra tràgica mateixa). En la mateixa línia, Francesc Miquel i Badia, crític del *Diario de Barcelona*, en l'article “Sobre el teatro catalán” (1890), reciclaria la idea de genuïnitat interpretativa i assenyalaria l'actor Joaquim García-Parreño com a element disruptor, de desviació del repertori i la interpretació cap a l'escola sentimentalista castellana (CASSANY I TAYADELLA 2001: 12).

Yxart va apuntar certs detalls sobre el procediment dels actors —actrius, més concretament— que caldria evitar, tals com l'amanerament “lo singlot, lo consabut mocadoret de la boca als ulls, dels ulls a la boca [...] o l'entonació rimbombant i afectada”. Aquí, però, Yxart deixa de banda la distinció entre còmic i tràgic i fa extensible al col·lectiu d'actors i actrius en general aquestes rutines, que sorgien de la manca d'estudi i d'aprofundiment en el personatge. Amb tot, la causa principal de la deixadesa d'alguns intèrprets era el públic —o “la milícia de la rutina” com el defineix més endavant (YXART 1980: 108)— i la seva facilitat a l'hora d'aplaudir qualsevol actuació sense aplicar abans un filtre crític.

Finalment, per solucionar la desviació i establir una praxi interpretativa pròpia i de qualitat (“sa pròpia escola”) feia falta no impostar i actuar mostrant els sentiments tal com són naturalment, per una banda, i evitar caure en el dibuix pla i monocromàtic dels personatges evitant la caricatura, sempre basada en els aspectes més estridents. Per descomptat, el remei s'havia d'aplicar tant a l'actor com al dramaturg.

Feta la panoràmica sobre la figura de l'intèrpret, passem a analitzar les dades sobre companyies que hem recollit en la nostra recerca.

4. Corpus de dades. Maneig

Per tal d'abordar les dades de manera sistemàtica, hem optat per seguir dos eixos. El primer és distingir les companyies segons el local on actuaven. Primerament començarem amb l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, seguirem amb els Campos de Recreo i acabarem amb el Teatre Principal, el més gran de tots. El segon eix serà el cronològic. Tots dos factors es poden resseguir amb facilitat a partir dels índexs que encapçalaran cada apartat i que ofereixen un número a cada companyia perquè se'n faciliti també la localització i la posterior referència. A partir d'aquest esquema procedirem a l'anàlisi quantitativa de les dades referents al teatre català i, després, a la prospecció en les figures dels actors i les actrius principals.

Pel que fa a la denominació de cada companyia, hem procurat mantenir el nom i la grafia amb què s'anunciava a la premsa. Així, en el cas de les companyies més grans que van actuar al Teatre Principal generalment trobarem el director (o primer actor, càrrecs que normalment convergien en la mateixa persona) com a element que les distingeix. També hem mantingut a la denominació el tipus de repertori que executaven quan no era de vers o declamació, pròpiament (companyia d'òpera, lírica, bufa, de sarsuela...). Atès l'objectiu del treball, finalment, hem preservat els adjectius que identificaven les companyies de declamació amb repertori català (Companyia *catalana* de). Per tant, tindrem: (Companyia + [repertori] + (Nom(s) director o actor(s)/actriu(s) principal(s)).

Ara bé, en el cas de l'Ateneo Tarraconense i els Campos de Recreo, hem hagut d'optar per seguir un criteri propi que unifiqués les diferents variants amb què ens hem topat: a) companyia d'aficionats, b) companyia d'aficionats amb actors i actrius professionals o c) companyia de professionals). En el primer dels casos, s'utilitza una fórmula genèrica que no identifica ningú en concret (Companyia de + (local)), ja que, com veurem, els noms dels aficionats són gairebé sempre els mateixos, tot i que amb lleugeres variacions. En el segon, hem optat per utilitzar-ne una de transparent (Companyia de + (local) i (Noms actors/actrius principals)). Per últim, en el tercer dels casos, se segueix el criteri seguit en les companyies del Teatre Principal.

Algunes de les companyies que van passar no van deixar cap rastre que les poguéssim identificar. Quan així ha sigut, hem escollit la fórmula per identificar-la a partir de la data d'inici i de final (Companyia [de 5-7-1879 fins 17-8-1879]) tot mantenint el tipus de repertori si s'havia anunciat. Per últim, es troben els casos de les societats teatrals. En aquests, mantenim el nom de l'associació tal com apareix a la premsa (sovint encapçalant la secció de la cartellera).

L'índex, dividit per temporades, també inclou la informació sobre l'època concreta de la temporada teatral en què van fer estada a la ciutat. Així, les companyies que van romandre a Tarragona des de setembre fins a la Setmana Santa¹⁶¹ porten la denominació *hivern*. Les que

¹⁶¹ Setmana Santa sempre havia estat el referent del final de temporada perquè s'havien de tancar els teatres durant la festivitat, però al llarg del període analitzat es pot veure com perd representativitat, deixant el final de la temporada

seguien a aquest període, s'anunciaven sempre com a companyies per a l'*estiu*, i així ho hem mantingut. Ara bé, com que en molts dels casos es tractaven de companyies menors —podien ser alguns dels membres de la companyia d'hivern que havien preferit quedar-se a la ciutat, per exemple—, es dona el cas que se'n podien solapar dues al mateix temps. Si així era, hem concretat els mesos si la denominació *estiu* portava a confusió. Igualment, hem seguit el mateix criteri en els casos en què l'estiu s'allargava més enllà de l'agost, superant la frontera del setembre (per exemple: Campos de recreo – abril-setembre – Companyia de Monner-Pallardó). Per a la concreció d'aquestes dades en dia, mes i any, cal consultar l'annex corresponent.¹⁶²

Cal avisar que en el cas de les companyies que van ocupar més d'un teatre al llarg de la seva estada, com ara la 12.2 o bé la 14.5, s'estudien dins del primer local on van actuar per tal d'evitar duplicacions i perquè, tret d'un únic cas,¹⁶³ era on feien gran part de la seva estada a la ciutat. Això implica que en les estadístiques no es distingeixin els registres en aquest sentit. Aquests casos han estat marcats en roig per facilitar-ne la identificació. D'aquesta manera, tot i desfigurar un xic el volum de teatre català vinculat a un local concret, manté íntegre el volum vinculat a una companyia. A parer nostre, són els actors i les actrius els qui realment tenen el mèrit d'escenificar el teatre, mentre que el local en la majoria dels casos és un factor secundari o anecdòtic. Per posar un exemple aclaridor, la companyia 12.2 comença la temporada a l'Ateneo al costat dels aficionats i arriba a un total de 72 registres. Després es desplaça als Campos de Recreo i n'obté 78 més. Finalment, tenen també registrats 3 fitxes d'actuacions al Teatre Principal. Doncs bé, per no fer tan feixuga l'exposició de dades i per simplificar, hem decidit assignar tots els 153 registres a l'Ateneo.

Un altre aspecte que cal comentar és el cas de les companyies que aturen durant un període breu les funcions i les reprenen enmig d'una mateixa temporada. A l'índex ho hem indicat amb el mot *represa* entre parèntesis. A l'hora d'analitzar-les, no n'hem fet discriminació perquè tampoc provoqui excessives duplicacions.

Per acabar, també s'ha distingit de manera especial el fet que cada companyia hagués representat o no teatre en català. D'aquesta manera, les que no van incloure'l apareixen difuminades en un to blavós. Per mostrar les dades totals i relatives de manera ordenada, oferim les taules que precedeixen els gràfics.

a mans d'empresaris o de l'èxit mateix de la companyia. Com que en l'annex detalletem les dates concretes de principi i acabament, no aprofundirem en el canvi. Ens servim de la Setmana Santa, doncs, per simplificar i ajudar a l'orientació a grans trets.

¹⁶² Exemple:

10.3 Teatre Principal / Campos de Recreo – estiu – Companyia de Lleó Fontova

Temporada 10, tercera companyia que s'estrena a la ciutat. Van actuar al Teatre Principal i als Campos de Recreo durant l'estiu (consulteu l'annex per a les dates concretes). Companyia dirigida per Lleó Fontova. A la Taula 3: dels 63 registres de la base de dades, 56 fan referència al teatre en català, és a dir, un 88,8%.

¹⁶³ Companyia de Lleó Fontova (10.3). Debuta als Campos de Recreo, però passa immediatament al Principal perquè les obres de restauració del saló-teatre encara no estan acabades.

SEGONA PART. ESTUDI

1. Índex global de companyies a la ciutat (1864-1880)

1. Temporada 1863-1864

- 1.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Antonio Malli
- 1.2 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera d'Agostini

2. Temporada 1864-1865

- 2.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Sáez
- 2.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de Juan García i Francisco Villegas
- 2.3 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Carlos Pintado
- 2.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia d'òpera de Genaro Ricci
- 2.5 Círculo Artístico-Literario

3. Temporada 1865-1866

- 3.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de José Sarmiento i Francisco Domingo
- 3.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de José Poyo
- 3.3 Campos de Recreo – estiu – Companyia d'òpera italiana de Camilo Parodi
 - 3.3.1 Companyia catalana per a Camilo Parodi
- 3.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense

4. Temporada 1866-1867

- 4.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio
- 4.2 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo [estiu 1867]
- 4.3 Teatre Principal – estiu - Companyia d'òpera italiana Locatelli-Coy
- 4.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense

5. Temporada 1867-1868

- 5.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Fernando Guerra de Portero
- 5.2 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García
- 5.3 Campos de recreo – estiu- Companyia d'òpera italiana d'Eugenio Monzani
- 5.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense
- 5.5 Teatre Camprodón – hivern - Companyia del Teatro Camprodón

6. Temporada 1868-1869

- 6.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Manuel Gamir de Aparicio
- 6.2 Campos de Recreo i Teatre Principal – Companyia d'aficionats al Teatre Català
- 6.3 Teatre Principal – estiu – Reunion Familiar

7. Temporada 1869-1870

- 7.1 Teatre Principal – hivern - Companyia de Joaquin Reos
- 7.2 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de Ricardo Figuerola
- 7.3 Ateneo Tarraconense– Companyia de l'Ateneo Tarraconense
- 7.4 Centro Liberal – Companyia d'aficionats de La Juventud Tarraconense
- 7.5 Teatre Principal – estiu – Companyia ex profés d'Inocenci López
- 7.6 Teatre Principal – estiu – Companyia de sarsuela procedent de Reus

8. Temporada 1870-1871

- 8.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Antonio Zamora
- 8.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Ceferino Guerra
- 8.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Emilio Arolas
- 8.4 Teatre Principal – Quaresma- Companyia bufa [2-3-1871 fins 26-3-1871]
- 8.5 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de *declamacion* [2-4-1871 fins al 10-4-1871]
- 8.6 Teatre Principal – Sant Magí – Companyia d'Antoni Grifell

9. Temporada 1871-1872

- 9.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Fernando Guerra de Portero
- 9.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Balestroni-Sumalla
- 9.3 Teatre Principal – estiu – Companyia de Tomàs Huguet i Manuel Rumià
- 9.4 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo (Soler)
- 9.5 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Frederic Soler

10. Temporada 1872-1873

- 10.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel Gamir de Aparicio
- 10.2 Ateneo T. – hivern – Companyia de l'Ateneo i Liberata Molas
- 10.3 Teatre Principal / Campos de Recreo – estiu – Companyia de Lleó Fontova
- 10.4 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Elvira Pasquali
- 10.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Giacinta Pezzana

11. Temporada 1873-1874

- 11.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio
 - 1.1.1 Teatre Principal. Manuel Gamir de Aparicio (represa)
- 11.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo
- 11.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Tomàs Huguet
- 11.4 Teatre Principal – extraordinària - Companyia catalana de Vicente Miguel i Juan Perelló

12. Temporada 1874-1875

- 12.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel de la Vega
- 12.2 Ateneo/Campos/Principal – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Isern-Monner
- 12.3 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García
- 12.4 Teatre Principal – estiu – Companyia de Joaquín Reos
- 12.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Manuel Ferrando
- 12.6 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera italiana d'Enrique Serazzi

13. Temporada 1875-1876

- 13.1 Campos de recreo – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu
- 13.2 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Julio Torrani
- 13.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu
- 13.4 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan de Alba
- 13.5 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra

- 13.5.1 Ateneo Tarraconense/CR/TP- Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra (represa)
- 13.6 Campos de Recreo /Teatro Principal – estiu – Companyia de Gervasi Roca
- 13.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Juan Isern

14. Temporada 1876-1877

- 14.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Emilio Arolas
- 14.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan Aparicio
- 14.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Cecilio Sanmartí
- 14.4 Teatre Principal – maig – Companyia de Francisco Domingo
- 14.5 Ateneo Tarraconense/CR – hivern- Companyia de Sebastian Roca
- 14.6 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Vicente Jarque
- 14.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Rafael Bolumar
- 14.8 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Leandro Soto

15. Temporada 1877-1878

- 15.1 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Juan Isern
- 15.2 Teatre Principal – hivern – Companyia Juan Aparicio
- 15.3 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Isidoro Valero
- 15.4 Campos de recreo – abril-setembre – Companyia d'Enric Antiga

16. Temporada 1878-1879

- 16.1 Ateneo Tarraconense – Sociedad Cervantes
- 16.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo
- 16.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Isidoro Valero
- 16.4 Teatre Principal – març-maig – Companyia de Luis de Obregón (Valero dir.)
- 16.5 Teatre Principal – abril-maig – Companyia de Luis de Obregón
- 16.6 Teatre Principal /Campos de Recreo – Companyia d'Antoni Tutau
- 16.7 Campos de Recreo – juliol-agost - Companyia [de 5-7-1879 fins 17-8-1879]

17. Temporada 1879-1880

- 17.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Maria Lorente
- 17.2 Teatre Principal – febrer-maig – Companyia d'Antoni Grifell
- 17.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Salvadora Capdevila i Lluïsa Bosch
- 17.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Federico Jiménez
- 17.4.1 Secció d'aficionats Talia

18. Temporada 1880-1881

- 18.1 Teatre Principal – hivern – Antoni Grifell
- 18.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo i Leandro Soto

2. ÍNDEX DE COMPANYIES DE L'ATENEO TARRACONENSE DE LA CLASE OBRERA

1. **Temporada 1863-1864:** Sense activitat o companyia (SA/SC)
2. **Temporada 1864-1865:** Sense activitat
3. **Temporada 1865-1866**
 - 3.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense
4. **Temporada 1866-1867**
 - 4.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense
5. **Temporada 1867-1868**
 - 5.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense
6. **Temporada 1868-1869:** Sense activitat
7. **Temporada 1869-1870**
 - 7.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense
8. **Temporada 1870-1871**
 - 8.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Emilio Arolas
9. **Temporada 1871-1872**
 - 9.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Balestroni-Sumalla
10. **Temporada 1872-1873**
 - 10.2 Ateneo T. – hivern – Companyia de l'Ateneo i Liberata Molas
11. **Temporada 1873-1874**
 - 11.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo
12. **Temporada 1874-1875**
 - 12.2 Ateneo/Campos/Principal – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Isern-Monner
13. **Temporada 1875-1876**
 - 13.5 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra
 - 13.5.1 Ateneo Tarraconense/CR/TP- Companyia de l'ATCO i Fernando Guerra (represa)
14. **Temporada 1876-1877**
 - 14.5 Ateneo Tarraconense/CR – hivern- Companyia de Sebastian Roca

15. Temporada 1877-1878

15.1 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Juan Isern

16. Temporada 1878-1879

16.1 Ateneo Tarraconense – Sociedad Cervantes

16.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo

17. Temporada 1879-1880

17.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Salvadora Capdevila i Lluïsa Bosch

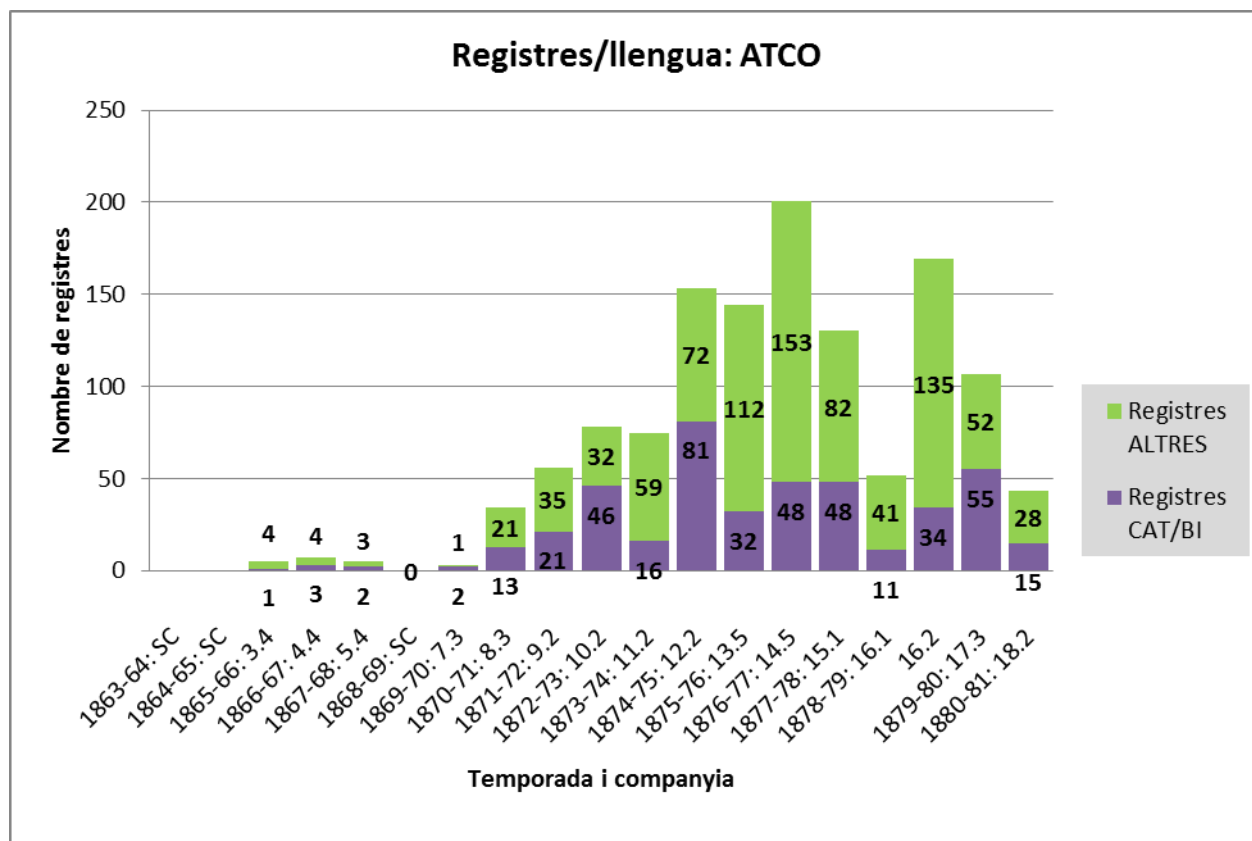
18. Temporada 1880-1881

18.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo i Leandro Soto

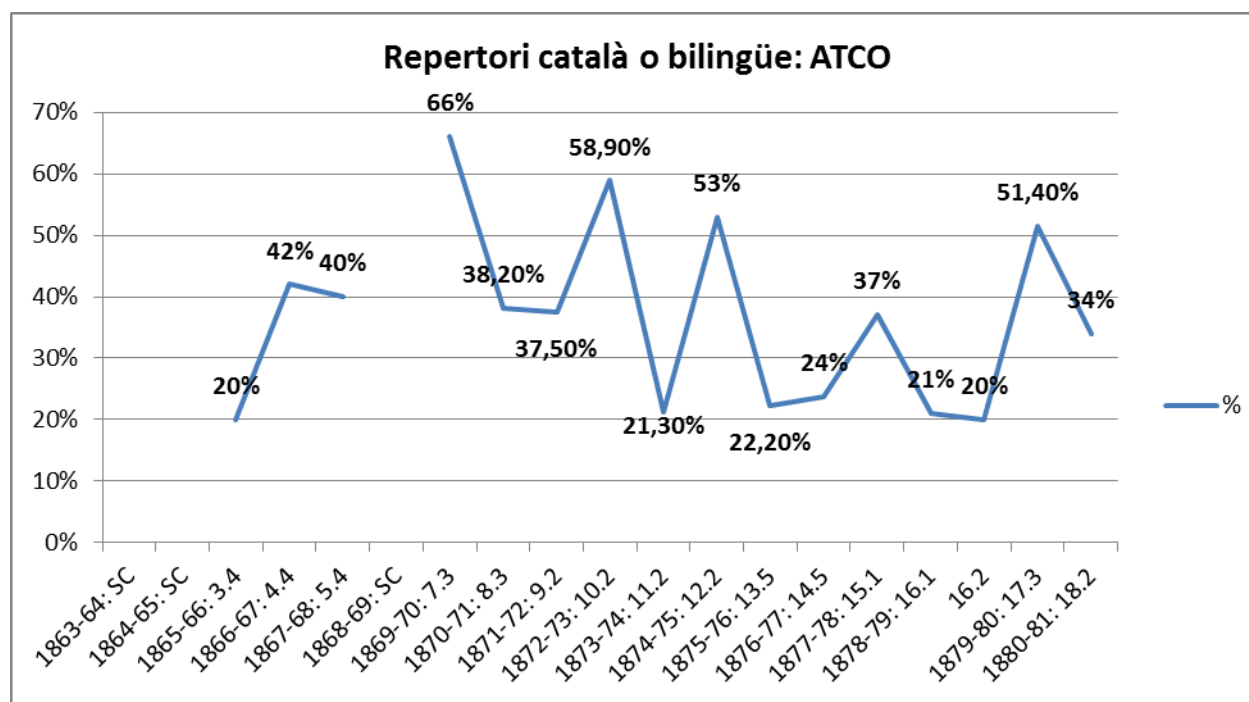
Taula 1. Dades de les companyies de l'ATCO amb relació al repertori català o bilingüe¹⁶⁴

TEMPORADA I COMPANYIA	%	REGISTRES CAT/BI	TOTAL DE REGISTRES
1863-64: SA/SC	-	-	-
1864-65: SA/SC	-	-	-
1865-66: 3.4	20%	1	5
1866-67: 4.4	42%	3	7
1867-68: 5.4	40%	2	5
1868-69: SA/SC	-	-	-
1869-70: 7.3	66%	2	3
1870-71: 8.3	38,20%	13	34
1871-72: 9.2	37,50%	21	56
1872-73: 10.2	58,90%	46	78
1873-74: 11.2	21,30%	16	75
1874-75: 12.2	53%	81	153
1875-76: 13.5	22%	32	144
1876-77: 14.5	23,8%	48	201
1877-78: 15.1	37%	48	130
1878-79: 16.1	21%	11	52
1878-79: 16.2	20%	34	169
1879-80: 17.3	51,40%	55	107
1880-81: 18.2	34%	15	43

¹⁶⁴ Destacades en gris: companyies que superen el 50%.



Gràfic 1: Nombre de registres segons la llengua de l'obra a l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera per temporada.



Gràfic 2: Percentatge de repertori català o bilingüe a l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera per temporada.

2.1 Anàlisi de les dades

3 Amb un cop d'ull ràpid als gràfics 1 i 2 podem establir dues fases força clares en l'evolució de l'Ateneo. Així, fins al 1869 trobem pocs registres, però un percentatge cada cop més elevat d'obra en català o bilingüe, mentre que a partir de llavors i fins al final de l'etapa estudiada augmenten els registres però disminueix aquella proporció.

El percentatge d'obres en català tendeix a ser major en els casos en què es van posar molt poques obres en escena. Això és notable en els primers anys de la secció de teatre a l'Ateneo Tarraconense, entre els anys 1866 i 1869. Encara no recorrien a la contractació d'actors o actrius professionals que els permetessin escenificar obres amb un major repartiment o bé amb una major dificultat d'escenificació. Salvant la temporada 1868-69 en què no hi va haver activitat,¹⁶⁵ la progressió positiva és evident: de 0 a 20, 40 i fins ben bé superar el 60%. Atesa la quantitat realment petita de registres, es rebaixen força les expectatives. Ara bé, cal tenir en compte el valor qualitatiu d'aquestes funcions en català en una associació privada de la ciutat.

L'augment de les obres que es posen en escena, a partir de la temporada 1870-71 (gràfic 1), coincideix amb l'inici de la contractació de professionals per ajudar els aficionats. L'increment del nombre registres va paral·lel tant en el les obres catalanes o bilingües com en les d'altres idiomes, tret dels casos 14.5 i 15.1 en què, malgrat que els registres *altres* disminueix, el teatre en català es manté en 48. En els casos 16.2 i 17.3 veiem com la tendència s'inverteix, ja que el volum d'*altres* decreix, però els registres bilingües o catalans augmenta, cosa que podria semblar un gir en la programació cap a la catalanització del repertori força significatiu. Amb tot, la darrera temporada es retorna a la tendència inicial en què el català només és un percentatge menor del repertori total de les companyies.

Pel que fa als percentatges d'aquesta segona etapa, podem observar que hi ha força alts i baixos entre unes temporades i unes altres, amb una tendència general a la disminució que, tret de la temporada 1879-80, que destaca especialment, segueix fins al final del període estudiat. Aquest fenomen s'explica, de nou, partint de la tipologia i l'origen dels professionals contractats. Així, trobarem temporades en què és molt probable que les característiques i el mateix bagatge dels primers actors i actrius determinin una programació amb més espai per al teatre català i viceversa. Igualment, és possible que a mesura que els aficionats de la secció de teatre de l'Ateneo anaven guanyant confiança a l'escenari, s'atreuissin amb obres de més abast. Un altre factor que podria esdevenir determinant en aquest sentit era la idiosincràsia de l'entitat. Si era una associació, de ben segur que el gust i les preferències dels seus socis —públic principal— també n'encarrilessin la programació. En aquest sentit, no és gens estrany trobar anunciat que algunes de les peces representades ho han estat per petició expressa del públic.

¹⁶⁵ Alguns dels socis de l'Ateneo, actors aficionats, es traslladen als Campos de Recreo (companyia 6.2).

Havent vist en el capítol anterior el canvi que suposà l'any 1879 per a l'entitat, podríem arribar a afirmar que l'aposta per mantenir el teatre i l'impuls per la llengua catalana dels certàmens literaris van calar-hi. Partint d'això darrer, és una veritable llàstima que no s'hagi conservat el fons de la societat per saber com es prenen les decisions relatives a la contractació de companyies i a la gestió de la secció de teatre.

D'altra banda, és necessari veure quin tipus de repertori (capítol quart) es van programar en les diverses fases per a una aproximació qualitativa.

2.2 Els actors i les actrius

Analitzarem tot seguit qui van ser els principals responsables de les temporades amb més presència del teatre català a l'Ateneo Tarraconense de la Classe Obrera. Seguint l'evolució natural de l'entitat, començarem veient els aficionats.

2.2.1 Els aficionats

De la llista d'actors i actrius que hem extret del total de companyies, els que més incidència tenen, és a dir, els que apareixen més cops al llarg de les temporades, són els següents (els noms apareixen ordenats alfabèticament i en la forma que s'han registrat a la base de dades, això és, tal com aparegueren en premsa).

Antonio Altés, Emilio Ballera, Fabian Clarà, Ernest Florensa, Pedro Fortuny, Ramon García, José Jané, Francisco Moragas, Miquel Ricomà Pallejà, Ramon Roig Ferrer, Jaime Salas i Baldomero Torrents.

D'aquests, els que sobresurten són Miquel Ricomà i Ramon Roig Ferrer per aspectes ben diferents. El primer destaca pel seu paper com a actor, mentre que el segon sobresortí per la seva faceta de dramaturg. Deixem d'aprofundir per raons de llargada en altres igualment significatius com Ernest Florensa, que arribà a ser-ne vicepresident, o Ramon Garcia, el primer director que arribà a president. Tampoc atendrem Pere Anton Torres, ja que ha estat estudiat darrerament (VALLÈS 2007).

2.2.1.1 Miquel Ricomà i Pallejà¹⁶⁶

Present des de la temporada 1865-66, gairebé podria dir-se que va ser l'ànima de la secció de declamació de l'Ateneo. Tot i que no conservem cap nom concret en les dues temporades

¹⁶⁶ Companyies en què és present a la ciutat: 3.4, 4.4, 6.2, 7.3, 8.3, 9.2, 10.2, 11.2, 12.2, 13.5.1, 14.5, 15.1, 16.2.

següents —tret el del director del grup de teatre, José Simó (DDT 28.12.1867)¹⁶⁷— i que durant el 1868-69 no van fer cap funció en aquest local, va continuar-hi vinculat segons notícies nostres. El trobarem de manera ininterrompuda des de llavors fins la temporada de 1878-79.

La primera referència explícita a Ricomà com a actor que tenim registrada és de la festa pel primer aniversari de la secció de teatre, l'abril de 1867. Després d'una obra en castellà, *Los dos virreyes*, i el cant *Els pescadors* de Clavé, es va posar en escena *Un pollastre aixalat* de Josep Maria Arnau. La crítica del dia 23 del mateix mes ens ubicava Ricomà com a graciós de la companyia:

Ahora antes de poner punto final al presente parrafito, creemos será muy justo el que nos fijemos por un momento en don Miguel Ricomá, gracioso que es de la compañía, el cual tanto por sus gracias personales como por la buena interpretación que supo dar á su papel, en la pieza «Un pullastre aixalat», consiguió amenizar aquella reunión, recompénsándole el público con algunos aplausos.

Aquest tipus de papers van ser els que més èxits li van donar. Anys endavant, al mateix local i amb una companyia professional contractada amb Juan Isern a la direcció (12.2), continuava igual: “con sus papeles del género cómico ha conseguido brillantes triunfos y numerosas simpatías” (DDT 16.12.1874).

Després del lapse entre el 1866 i el 1869, reapareix formant part de la companyia d'aficionats al teatre català que va ocupar el Teatre Principal i els Campos de Recreo durant l'estiu de 1869 (6.2), formada per alguns membres habituals de la societat obrera. Ricomà tornaria al teatre de l'Ateneo el dia d'Innocents del mateix any. En aquest sentit, la notícia que anunciava la represa de les funcions confirmava que continuaven els mateixos actors i, per això, consideràvem adés que no va desvincular-se en cap moment d'aquesta societat.

Al llarg dels més de 50 registres en què se l'anomena, revistes a banda, el veiem fent sobretot de graciós, però també s'encarregarà de cantar en sarsueles. Així, a l'obra *Setze jutges* d'Angelon, va formar part del cor que estrenaven precisament aquell dia:

Los jóvenes que componen el coro recientemente formado cantaron con bastante afinacion y gusto un vals, una habanera y coros de la zarzuela *Setse jutjes*, en la cual probaron los Sres. García, Ricomá y Clará que tambien en el canto son dignos de ser aplaudidos. (DDT 26.09.1872)

I anys després, una havanera de la sarsuela *Entre mi mujer y el negro* d'Oloná i Barbieri, cantada en solitari, va fer que el públic li demanés la repetició al final de la funció (DDT 15.05.1877). Cal fer notar que durant tota la temporada 1877-78¹⁶⁸ i amb la companyia de Joan

¹⁶⁷ José Simó era un actor tarragoní (DDT 15.03.1865) de la companyia de José Sáez (2.1), que va ser contractat a Barcelona per venir a fer de galant jove (DDT 22.12.1864). Per a la funció d'homenatge arran de la seva mort, vegeu 28.06.1868 (DDT).

¹⁶⁸ Josep Artís i Balaguer recollí també Miquel Ricomà per al seu futur diccionari biobibliogràfic. Les dues úniques fitxes registrades donaven compte d'aquesta temporada al teatre obrer tarragoní. (Caixa 19, sobre amb l'epígraf “Ricomà, Miquel”).

Isern, apareixerien crítiques o ressenyes en què es deixaven les qualitats líriques de Ricomà en molt bona posició. Però Ricomà era un artista total. Un altre dia dels Innocents, en aquest cas de 1876, la cartellera era ben suculenta:

En el "Ateneo tarraconense de la clase obrera" tendrá lugar esta noche una escogida funcion propia del dia de Inocentes, poniéndose en escena el grandioso drama trágico-coloso en quince actos y dos prólogos titulado "La duquesa Kiankiosqui ó el descubrimiento de las zapatillas por los chino-húngaros"; á continuacion se ejecutarán "unos preciosos cuadros disolventes", y se concluirá con los difíciles juegos de prestidigiacion ejecutados por el célebre prestidijitador prusiano señor Ricománius.

No cal dir que Ricománius no és altre que Miquel Ricomà, ara convertit en prestidigitador. I no només va ser-ho aquest dia, dedicat especialment a la subversió, l'engany i la burla. El dia 3 de gener de 1878 va omplir els entreactes de la funció amb jocs i escamoteigs.

Podria semblar que ja no es pot fer res més, però encara hem trobat una notícia que el vincula amb la dansa, tot i que d'una manera tangencial i una mica accidentada:

En la función que se celebró el domingo último en el teatro del "Ateneo" por milagro no tuvimos que lamentar una sensible desgracia, pues cuando el aficionado Sr. Ricomá cantaba la parte de bajo en el terceto bailable de la zarzuela "Las tres Marías", al ejecutar una pirueta rompióse una de las tablas del escenario, quedando con una pierna metida en el tablado, saliendo de aquella difícil posicion con algunos rasguños en un muslo. (DDT 5.03.1879)

Miquel Ricomà és un exemple típic d'actor aficionat que pertanyia a una societat privada. Havien de fer de la necessitat virtut i cobrir tots els flancs possibles, com hem vist, davant de les mancances que el tipus de local tenia. Calia tenir iniciativa i enginy suficients i fer tots els papers de l'auca per salvar-les. La capacitat d'adaptació va fer que en aquests teatres es coguessin actors prou bregats i amb capacitat més que demostrada per fer el pas cap als escenaris oficials. Prenent Gabriel Sansano i els histrions de la Botiga de la Balda:

Amb un simple cop d'ull al conjunt dels personatges reportats, podem comprovar que l'estrat social d'aquests actors ocasionals, semiprofessionals o professionalitzats era molt divers. Molt d'ells, tradicionalment, havien eixit dels gremis. [...] sembla evident que si alguns d'aquests podien passar (saltar) [...] a l'escenari d'un teatre convencional, sense cap dubte era perquè tenien fetes moltes hores damunt dels taulats particulars, domèstics o de carrer (devot o profà) [...]. Cal remarcar, però, que alguns d'aquests aficionats valencians, malgrat la seua nul·la formació cultural o escènica, aconseguiren de fer camí en l'escena i fer-s'hi un nom. (SANSANO 2009: 448-449)

Sense cap mena de dubte, Miquel Ricomà va ser un dels actors més estimats pel públic tarragoní, però també pel mateix Ateneo, ja que va gaudir de nombrosos beneficis. N'hem registrat un total de 6 entre el 1869 i el 1879.¹⁶⁹ Tot i que tenim en compte que el sistema d'atribució dels beneficis sovint anava en funció de necessitats econòmiques puntuals, com ara l'exempció del servei militar o fer un recapte solidari per a l'hospital o per als pobres, calia tenir

¹⁶⁹ Fabià Clarà, Antoni Altés i Pedro Fortuny tenen 4 funcions de benefici registrades; Francesc Moragas, 3; Baldomero Torrents, 2; Emili Ballera, Ramon García i Josep Jané, 1, i la resta d'aficionats enumerats al principi de la secció, no en tenen cap.

un públic ben predisposat que omplís la sala, ja que havia de ser rendible tant per al local com per al protagonista. La reputació i el carisma del beneficiat, en aquests casos, era vital, així com el tipus d'obra programada.

De la ressenya de la darrera d'aquestes funcions, a banda, n'hem pogut extreure que, a més, va dirigir de manera intermitent la secció de teatre de l'Ateneo:

En el beneficio [...] le fué regalado por la sociedad un magnífico reloj de oro, como prueba de las numerosas simpatías que ha sabido conquistarse entre los socios, por los reconocidos servicios que viene prestando á la citada sociedad, en la seccion dramática á qué pertenece y que ha dirigido repetidas veces con tanto celo como inteligencia. (LO 31.05.1879)

La temporada 1878-1879 és la darrera en què apareix Ricomà com a actor de l'Ateneo. En aquest cas ho va fer al costat dels actors i actrius professionals dirigits per José Luis Tormo. Però l'única notícia de Miquel Ricomà d'aleshores és la seva aparició com a vocal de la junta directiva de 1879 i 1880. També en formaria part amb el mateix càrrec l'any següent, sota la presidència de Torres Jordi. Com a actor, havia desaparegut. De fet, el dia 14 d'octubre de 1879 s'anunciava que, efectivament, ja no en formava part i que el substituiria el senyor Vidalet (Viladot a DDT 11.11.1879).

el Sr. Vidalet caracterizó con propiedad el tipo de *alguacil* llenando perfectamente el vacio que ha dejado este año el Sr. Ricomà en la seccion dramática de aquella sociedad.

La darrera aparició de Ricomà l'hem de buscar al Teatre Principal.

Una de les dues companyies que ocuparien aquest local durant la temporada 1879-1880, la d'Antoni Grifell (17.2), el va contractar durant l'estiu de 1880. Segons la notícia de *La Opinión* del dia 27 de maig de 1880, Grifell havia organitzat una petita companyia amb Matilde Malli, la nena Amparo Useres i Miquel Ricomà per actuar al teatre del Vendrell. L'estada en aquest teatre no va ser molt llarga,¹⁷⁰ ja que el dia 2 de juny (LO) anunciava que per estrenar el nou Prado Catalán de Lleida, s'havia encarregat a Grifell la direcció i formació d'una companyia per actuar-hi a partir del dia 12 de juliol. Matilde Malli també en formava part i no descartem que l'aficionat tarragoní també hi col·laborés. Aquesta participació és la darrera notícia que hem recollit de Miquel Ricomà com a actor.

Fins passats vuit anys, el seu nom només apareix vinculat amb el negoci familiar de comerç marítim. El dia 23 d'abril de 1888 va morir, i el dia 24 l'enterraren a la parròquia de Sant Joan Baptista del Port.

L'endemà, el *Diari de Tarragona* descrivia l'acompanyament:

Ayer mañana se verificó el entierro del que en vida fué nuestro querido amigo D. Miguel Ricomá.

Numerosa concurrencia de amigos del finado pertenecientes á todas las clases de la sociedad acudieron a prestarle el último tributo. Del féretro pendian ocho cintas que iban sostenidas

¹⁷⁰ El dia 27 de maig de 1880 hi debuten i el dia 6 de juny fan una segona funció, segons *La Opinión* (notícia del mateix dia 6).

por ocho amigos, y la Junta directiva del “Ateneo tarraconense”, de cuya sociedad era el difunto socio de mérito, colocó sobre el ataúd una preciosa corona. Una música ejecutó durante el tránsito escogidas piezas fúnebres. Sirva de lenitivo á su hermano D. José M.^a y su apreciable familia las muestras de simpatía que les prodigaron ayer sus amigos, reiterándoles por nuestra parte nuestro mas sentido pésame.

Un altre diari, *El Mercantil*, explica el mateix dia qui era Josep Maria Ricomà: “A las once de la mañana de ayer tuvo lugar el entierro de don Miguel Ricomá, hermano del conocido comerciante y concejal del ayuntamiento don José María”.

Per l'esquela que va publicar aquest diari, podem afirmar que no va casar-se ni va tenir fills, ja que només incloïa al sota del nom del difunt la mare, els germans, els germans polítics, oncles, nebots i un “y demás parientes”. La documentació eclesiàstica ens ho confirma.

Als llibres parroquials de Sant Joan Baptista del Port hem localitzat les partides de naixement i de traspàs de Ricomà. Va nèixer el dia 5 de febrer de 1851,¹⁷¹ fill de Josep Maria Ricomà, navegant tarragoní, i Teresa Pallejà. En aquesta partida no s'aclareix d'on és la mare, però sí en l'òbit d'un germà seu, Andreu, mort albat el 28 d'abril de 1841. Teresa Pallejà era natural de Maó.¹⁷² En l'acta de defunció, es confirma que va morir solter als 37 anys.¹⁷³

Segons *La Opinión* (01.04.1880) Ricomà va morir d'una llarga i penosa malaltia. Un dels alumnes més brillants de la secció de teatre de l'Ateneo, que “trabajó con aplauso en varias compañías como actor cómico”, acaba prompte una trajectòria prometedora.

2.2.1.2 Ramon Roig Ferré¹⁷⁴

A diferència de Ricomà, Ramon Roig Ferré va incorporar-se més tard a les files de l'Ateneo. Tot i això, també va mantenir una relació molt estreta amb el centre, ja que va formar part de la junta de govern en qualitat de subsecretari, secretari accidental, bibliotecari i vocal entre els anys 1875 i 1887.¹⁷⁵ L'estima per l'Ateneo el va portar a cedir-los els drets d'alguna de les seves obres, concretament, de les sarsueles o joguines líriques *Se plancha con lustre* i *Telefomania*.¹⁷⁶ A banda, també va exercir com a professor d'ensenyança superior en una altra entitat. Es tractava de La Ilustración Obrera, societat dedicada al foment de la instrucció

¹⁷¹ [Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona] Partida de naixement: <http://www.ahat.cat/Document/0000001279#imatge-234>. Corresponent a *Libro segundo de la parroquia de san Pedro y san Juan Bautista del Puerto de la ciudad de Tarragona y comienza el día 1 de enero de 1842*. Unitat de catalogació 1.2, capsa 2.

¹⁷² [AHAT]: <http://www.ahat.cat/Document/0000001278#imatge-116>. Corresponent a *Libro de obitos de la parroquia interina de san Pedro y san Juan Bautista del puerto de la ciudad de Tarragona, que contiene tanto los parvulos como los adultos, empezando en el mes de diciembre de 1835*. Unitat de catalogació 17, capsa 1.

¹⁷³ [AHAT]: <http://www.ahat.cat/Document/0000001326#imatge-256>. Corresponent a *Libro 6º de obitos en la parroquia de san Juan Bautista, de Tarragona. Empieza en 25 Julio de 1884*. Unitat de catalogació 16, capsa 7.

¹⁷⁴ Companyies en què és present com a actor: 15.1, 16.1 i 17.3.

¹⁷⁵ Segons notícies dels dies: DDT 05-06.10.1875; DDT 13.01.1881; RATCO 15.04.1881; DDT 06.01.1885; RATCO 30.07.1888; EO 18.01.1887.

¹⁷⁶ Segons RATCO (15.08.1879), p. 16.

entre els treballadors, fundada el 8 d'octubre de 1882 i que també acabaria albergant funcions teatrals. Comptava amb cinc professors titulars, entre els quals també hi figurava l'aficionat de l'Ateneo, Ernest Florensa, ensenyant als adults *Teneduría de libros y cálculo mercantil*. Oferien classes a infants i adults de tots dos sexes, diürnes i nocturnes.¹⁷⁷ Les classes de declamació per als majors anaven a càrrec d'un desconegut Francisco Sánchez.

Tornant a l'Ateneo, hi tenim documentat Ramon Roig des de la temporada 1877-78¹⁷⁸ fins la de 1879-1880. Amb tot, la primera notícia que l'hi vincula de manera indirecta és del 29 de desembre de 1874. Es tracta de la ressenya breu de l'estrena de la peça (*apropósito*) *Cap y cua*, que va agradar força i que va provocar que el cridessin a escena després de la funció. Eduard Aulés té una peça que es titula igual, però que va ser estrenada el 1881 al Romea. No es tracta, doncs, de la mateixa.

Les obres que hi va estrenar durant el període estudiat, per ordre cronològic, són les següents:

27.01.1877: *La feria de Verdú*, drama català en tres actes i en vers.¹⁷⁹

14.01.1878: *La Sileta de Riudoms*, peça catalana en vers.

11.02.1878: *Se plancha con lustre*, sarsuela bilingüe. Música de Josep Maria Pla.

21.03.1878: *Un pis per llogar*, peça catalana en vers.

01.09.1878: *Cómo se olvida una ofensa*, drama en un acte i en vers.

22.08.1878: *Telefonomanía*, sarsuela (joguina lírica) en un acte i en vers.

01.09.1878: *L'home proposa*, peça catalana en un acte i en vers.

28.12.1879: *Mort i venjança*, drama en un acte i en vers.

A partir d'aquí, hem eixamplat la recerca i hem localitzat les següents obres, també ordenades cronològicament:

25.03.1881: *Lo primer fruit*, comèdia catalana en un acte i en vers.¹⁸⁰

19.03.1884: *La tornada de l'hereu*, sarsuela. Música de Celestino Cantí.

1884: *Per un amich*, comèdia catalana en un acte i en prosa.¹⁸¹

31.05.1885: *Glòria al treball*, comèdia de màgia en dos actes i en vers.¹⁸²

Nadal de 1885: *Lo corp y la guineu*, fàbula dramàtica en dos actes i en vers.

¹⁷⁷ En tenim una bona descripció gràcies a l'informe tramès del funcionari que havia de valorar la validesa de l'entitat a l'hora de rebre una subvenció emparada per una R. O. Ministerial de 1883. Bona part de la correspondència es va publicar a *La Opinión* (04.03.1888), arran de la polèmica amb l'arquebisbat sobre el caràcter laic del centre i la pertinença d'una subvenció estatal a aquesta mena d'escoles. El veredicta a favor de La Ilustracion Obrera va provocar una carta irada de l'arquebisbe, Benet Vilamitjana, en què culpa la maçoneria de la proliferació de les escoles laïques, carta que també es publica en el mateix exemplar.

¹⁷⁸ El 1877 rep la creu al mèrit militar com a sergent segon del Batalló de Caçadors Voluntaris de Tarragona (BOPT 04.12.1877) per unes maniobres a Igualada el 1872.

¹⁷⁹ TUBINO (2005: 762) la té registrada com *La fira de Verdú*. És l'única que recull de Roig i Ferré. Igualment, Elías de Molins (1889, vol. 2, s. v. Roig i Ferré (D. Ramón), p. 492-493). Aquest diccionari omet *Se plancha con lustre*, *Cómo se olvida una ofensa* i *¡Quin món!* A banda, la Biblioteca de Catalunya vincula al nostre autor el pseudònim de *Zarandíeta*.

¹⁸⁰ LO 25.03.1881; LO 27.03.1881 (crítica de l'estrena). Al *Diari Català* la ressenya l'identifica com "el nostre amic catalanista" (27.03.1881 DC). Al manuscrit de la Biblioteca de Catalunya [1088/8 (f. 254v) n. 837], els actors són Salvadora Capdevila, la nena Soto, Leandro Soto, Fabian Clará i José Bové, membres de la companyia 18.2.

¹⁸¹ Informació extreta del fons de la Biblioteca de Catalunya.

¹⁸² Premiada al certamen literari de l'Ateneo Tarraconense: RATCO 31.05.1885. Publicada en format de fulletó en aquesta mateixa revista a partir del 30.12.1886.

14.10.1887: *¡Quín món!* Sarsuela catalana en un acte. Música de Tomás Martínez.¹⁸³

Sens dubte, l'amplada de la seva obra dramàtica justifica que sigui objecte de futures anàlisis, sobretot tenint en compte que és un dels noms que Artur Masriera esmentava, en aquella sèrie d'articles publicats a *La Vanguardia* sobre el catalanisme literari a les regions, de 1913, com a promotor de l'Ateneo Tarraconense i com a membre de la generació de “literatos, espontáneos y refinados, con más talento que diligencia” que habitaren la Tarragona del Vuitcents (vegeu el capítol primer).

A banda de la tasca com a dramaturg, també va exercir com a poeta, tal com ho demostren les moltes notícies publicades durant el darrer terç de segle. Dues notícies recollides l'any 1879 es fan ressò dels premis literaris guanyats amb aquest gènere i en llengua catalana.¹⁸⁴ Es tracta del certamen de Sants, on va guanyar l'únic accèssit al Ram d'Heura de Plata per la poesia d'estil popular *Lo visitaire* (DDT 27.08.1879; RATCO 15.09.1879 i reproduïda el 15.11.1880), i del concurs humorístic de la societat Jóven Mercurio de Barcelona, en què va guanyar la flor natural i el primer premi per *Cantars* i *Una nit* (DDT 10.10.1879 i RATCO 15.10.1879).

El 1883 va guanyar un accèssit a la Flor Natural oferta pel Cercle d'Artesans de Tortosa amb la poesia *Catalunya, pàtria meva* (DDT 08.09.1883). El jurat el formaven, entre altres, Artur Masriera i Francesc Gras i Elias. Un mes després, la revista de l'Ateneo celebrava que l'haguessin escollit com a membre titular de l'Acadèmia de Montréal, França,¹⁸⁵ per la composició *Lo somni d'un infant*, poesia que va concórrer al concurs que aquesta institució va convocar per tot l'àmbit europeu (RATCO 15.10.1883).

Amb *Desgràcies d'un barret* i *Al comers al per menor* va guanyar alguns dels premis del certamen del Centro Tarraconense de 1893 (LP 02.02.1893). A banda, amb la primera poesia també va participar en un altre certamen literari dedicat a l'humor. En aquest cas fou el mateix any però a la ciutat de Terrassa, on va obtenir el setè premi —un barret i una arqueta de plata com a accèssit. Gràcies al breu publicat a *La Vanguardia* (08.02.1893) on s'anunciava això darrer, sabem que llavors ja treballava d'oficial de secretaria de l'ajuntament de Barcelona. L'any 1906, en la notícia en què es publiquen els guanyadors dels Jocs Florals de la Gent del mar organitzats per l'Ateneo Tarraconense,¹⁸⁶ apareix el nostre autor amb la indicació “de Barcelona” de manera ben clara. Es va jubilar l'any 1920, segons l'ofici de l'alcaldia que n'anunciava el retir i la corresponent pensió de 2.640 pessetes (LV 27.04.1920).

¹⁸³ Segons la notícia del mateix dia, aquesta sarsuela i l'obra *Un pescadó de caña ó guerra als petardistes* de Josep Maria Benaiges han estat lliurades al director i primer actor de l'Ateneo perquè s'estudiïn. No hem localitzat cap exemplar imprès.

¹⁸⁴ També en guanyà com a músic i compositor, com fou el cas del concurs de la Societat Literària i de Belles Arts de Lleida (15.05.1880 RATCO).

¹⁸⁵ Montréal de l'Aude, entre Carcassona i Tolosa. No hem pogut esbrinar més dades sobre l'organització d'aquest concurs, que sumaria informació a les relacions catalano-occitanes del Dinou.

¹⁸⁶ On va participar i guanyar La flor natural Francesc Ubach i Vinyeta amb la composició *L'enamorat de la mar*. Segons ressenya del *Diario del Comercio* (26.09.1906).

Encara tenim un altre indicatiu que ens situa Roig de manera definitiva a Barcelona i, alhora, ens dona mostra del pes que devia tenir el seu nom en el món dels concursos literaris. Es tracta d'una carta remesa a *El Tarraconense* per Manuel Menéndez Menéndez, on es demana que es faci llum sobre la poesia guanyadora del concurs del Centro Recreativo de Tarragona, *La flor del camp*, que havia tingut lloc encara no feia ni dues setmanes. Després d'explicar que, efectivament, quan es va llegir la decisió del jurat es van produir alguns dubtes sobre la peça i l'autoria, Menéndez anuncia que havia arribat l'hora d'esbandir-los. Així, proclamava que l'autor no era el que va anar a recollir el premi, sinó Ramon Roig i Ferré, que havia fet arribar una carta des de Barcelona al Centro desmentint l'equívoc (cursiva a l'original): "lo hago público para que Tarragona se entere de que ya existe un ladrón... literario más y anule ese accésit que tan inauditamente trató de... *ganar el insigne poeta* don José Carbonell" (27.08.1893).

Així, doncs, el prestigi de Ramon Roig havia de ser suficientment notori perquè algun pelacanyes trobés rendible i útil robar alguna de les seves composicions.

Però tot i haver marxat a Barcelona, encara va seguir component i participant en concursos tarragonins. Per exemple, l'any 1898 va guanyar un retrat a l'oli del doctor Pere Mata al certamen de La Palma de Reus amb *Rondalleta*, així com un accésit per una poesia humorística de la qual no hem pogut documentar-ne el títol.¹⁸⁷ (ET 01.09.1898)

D'altra banda, i encara amb la rialla posada, va ser el president de la societat humorística Lo Bolit (DDT 27.05.1880), vinculada a l'Ateneo Tarraconense, i hi participava tant com a organitzador i jurat —al costat d'Alfred Opisso i Francesc Gras i Elias— com en qualitat de rapsode, poeta i dramaturg, com es pot comprovar en la funció a benefici de les famílies afectades per una catàstrofe natural a Cambrils (DDT 27.12.1879).

Al costat d'Alfred Opisso i altres il·lustres tarragonins, fundaria el *Centro de Naturales de Tarragona y su Campo*, entitat creada el febrer de 1910 a la ciutat de Barcelona a tall de casal que emparava els tarragonins i les seves iniciatives.¹⁸⁸ La primera dada de què disposem és del dia 8 de febrer de 1910 i és, precisament, la que anuncia la fundació d'aquesta societat. L'objectiu era "sostener la personalidad de la antigua capital [...] i fomentar la cultura entre los hijos de nuestra tierra". En la circular enviada a tots els tarragonins i camptarragonins se'n

¹⁸⁷ Altres poesies seves en català esparses en premsa que hem localitzat ara per ara: *A n'En Joseph Feliu y Codina* (03.06.1897), i *Conversa fúnebre* (27.10.1898) a *La Tomasa; Recór[d] (als meus companys, los aplaudits aficionats del cuadro dramático del Ateneo de la Clase Obrera, en lo día de llur benefici)* al *Diario del Comercio*. (10.01.1899). També va col·laborar en la revista cultural del Centre Català de Tarragona *Gent Jove* al costat de Josep Yxart o Ferran de Querol (10.07.1903 DDC, sumari de la revista *Gent Jove*, núm. 3 any 1903).

¹⁸⁸ Entre els presidents honoraris, autoritats locals a part, hi havia les personalitats més destacades que havien sortit de Tarragona: Eduard Saavedra i Moragas (director de la Reial Acadèmia d'Història), Joaquim de Castellarnau i de Lleopart (enginyer i professor de Microbiologia vegetal), Rafel Puig i Valls (enginyer i fundador de la festa de l'Arbre a Espanya), Eduard Torroja (professor de Càlcul Infinitesimal de la Universitat Central) o Eduard Toda i Güell, cònsul i historiador. A la Junta consultiva, a banda d'Alfred Opisso com a president, hi ha l'escriptor Josep Pin i Soler o Andreu Jujol, pare de l'arquitecte que va aixecar, entre altres meravelles, el Teatre Metropol. Adolf Alegret, historiador, presidia la junta directiva.

demanava l'adhesió i s'informava dels components de les dues juntes (directiva i consultiva) constituïdes. Ramon Roig constava com a secretari de la segona.

La inauguració efectiva de la societat i del local que ocupava —situat al carrer Nou de Sant Francesc, número 23, principal (LV 03.04.1910)— va tenir lloc durant el mes de maig i hi va participar l'Orfeó Tarragoní, participació que va servir, al mateix temps, per agermanar-lo amb l'Orfeó Català en una cerimònia al Palau de la Música que ha estat rememorada recentment arran del centenari (i que, només de passada, esmenta aquest casal).¹⁸⁹

Amb tot el que s'ha apuntat fins aquí no podem deixar de lamentar que fins ara ningú no s'hagi ocupat ni del Centre de Naturals de Tarragona i el seu Camp, ni de Ramon Roig i Ferré. L'únic estudi rigorós és el de Ramon Gavarró i Musté, publicat el 1995 a la revista del poble de la Riba, *El Brugent*.¹⁹⁰ En aquest article mínim, ja que només indica el camí a seguir i les dades de partida, Gavarró exposa totes les referències sobre Roig que ha pogut espigolar per tal de desmentir que fos tarragoní i retornar-li el grau de ribetà il·lustre. Abans de buidar els exemplars dels anys 1920 i 1921 de la mateixa revista i de llistar els articles amb què Roig va col·laborar-hi —entre els quals hi ha 3 poesies (*Al riu Brugent*, *Els aucells ensenyen* i *Conversa fluvial*)— localitza la partida de naixement a la parròquia de Sant Nicolau de la Riba. Ramon Roig va néixer el 24 de gener de 1849, fill i nét de paperers.¹⁹¹ Pel que fa a l'any de la mort, Gavarró el situa entre 1921 i 1926, però no concreta ni documenta res més.

És molt probable que només pel fet d'haver-se traslladat a viure a Barcelona, l'empremta en el record dels tarragonins s'hagués diluït força, malgrat la insistència de Roig a l'hora de participar de la vida cultural d'arreu del territori sense oblidar l'origen. Així, ni el *Diario de Tarragona* ni cap capçalera local informen de la seva mort, com solia passar sempre que es moria algun tarragoní especialment destacat. Havent sigut alumne primer i directiu després de l'Ateneo, també fa estrany pensar que ningú no li va retre un mínim homenatge com fou el cas de Ricomà. A banda, la seva faceta com a músic i com a poeta, especialment, demanen amb urgència que s'esmeni l'oblit. Ara com ara, si més no, hem aplegat tota la informació disponible perquè així sigui.

2.2.2 Els professionals

Com hem vist en l'anàlisi de dades, la fase en què l'Ateneo contracta professionals per a l'escena comença a partir de la temporada 1870-1871. D'entrada, es pot afirmar que en aquestes

¹⁸⁹ Per a la festa de l'obertura, veure notícia del 24.05.1910 al *Diari de Tarragona*. La darrera notícia és: ROVIRA SORIANO, Jordi (2010) "L'Orfeó Tarragoní al Palau de la Música" a *La Vanguardia*, 23.07.2010, p. 9.

¹⁹⁰ GAVARRÓ MUSTÉ, Ramon (1995) "Un poeta ribetà: Ramon Roig i Ferré" a *Brugent: Portaveu del poble de la Riba*. Any XVI, 2a època, n. 139 (abril), p. 14-15.

¹⁹¹ La partida de naixement es troba a l'Arxiu Diocesà de Tarragona. Consultable a: <<http://www.ahat.cat/Document/0000002689#imatge-165>>.

contractacions van tenir un paper rellevant les actrius, com sabem, per la manca d'aficionades al teatre en aquesta mena de locals particulars. També es pot observar que molt sovint concorria un grau de parentiu proper entre els actors i actrius contractats, especialment entre la primera actriu i el director, que es posava al capdavant de tots els actors i, fins i tot, de la *càtedra* de declamació de què disposava el centre obrer. Per últim, també ocorre amb certa freqüència que aquestes unitats mínimes d'actors professionals que s'unien als aficionats de l'Ateneo procedien d'una companyia que havia actuat al Teatre Principal recentment. Creiem que era una manera còmoda de rastrejar actors per als de la Junta de l'Ateneo —no els calia anar a Barcelona— i, a sobre, ja havien pogut comprovar la vàlua dels intèrprets, cosa que no sempre es podia fer. D'altra banda, romandre a la mateixa ciutat devia oferir certa comoditat i estabilitat per a les actrius i els actors, tot i que no els aportés tant de prestigi com oferiria provar en locals de primera categoria i públics. En aquest sentit, eren els aficionats al teatre de l'Ateneu els que més benefici artístic obtenien, ja que disposaven de referents interpretatius propers i palpables que exercien magisteri de manera pràctica.

De tots els consorcis entre aficionats i professionals que hem recollit en aquesta recerca, volem destacar els intèrprets que més incidència van tenir en el centre. Pararem atenció, doncs, en aquells que encapçalaven alguna de les companyies que van contribuir més al teatre català (percentatge més alt d'obres, almenys un 50%), deixant per a properes aproximacions aquelles que tenen un nombre més elevat de registres (van romandre més temps en contracte i van venir més d'un cop, com les sagues Soto i Tormo). Partint d'aquell criteri (Taula 1) les companyies amb més repercussió són la 7.3, formada exclusivament per aficionats, per una banda, i les 10.2, 12.2 i 17.3 que tenen al capdavant el nom de tres grans actrius, Liberata Molas, Anna Monner i Salvadora Capdevila, respectivament.

A parer nostre, la presència abassegadora d'actrius al capdavant de les majors quotes de teatre català a l'Ateneo Tarraconense podria venir per diversos motius confluents. El primer és purament ambiental: la idiosincràsia mateixa del centre ja n'afavoria una major contractació. És a dir, si la secció dramàtica del centre era formada exclusivament per homes, a l'hora d'escripturar professionals era lògic —i necessari— contractar actrius per poder fer obres que incloguessin personatges femenins i, d'aquí, la preeminència.

Malgrat tot, un factor com aquest no explica per què és quan elles es troben al capdavant, quan s'eleva la mitjana de repertori català, sobretot tenint en compte que en comparació amb el total de temporades, n'hi ha força més en què el director (i, per tant, qui orientava el repertori) era un home: Fernando Guerra, Emili Arolas, Leandro Soto, José Tormo, etc. Afegim aquí, doncs, un segon motiu confluent que havíem apuntat en l'anàlisi quantitatiu de les dades: creiem que les trajectòries d'aquestes tres actrius, estretament vinculades al nostre renaixement dramàtic, va jugar-hi un paper determinant. Eren, per sobre de tot i com veurem en ressenyar-

les, actrius de teatre català que havien aconseguit l'èxit gràcies als seus papers en les obres de Pitarrà, Vidal i Valenciano, Vidal... per tant, els títols del repertori triats per treballar havien de tenir aquest condicionant.

El darrer dels motius és, per contra, la preferència dels actors aficionats per les obres catalanes, en cas que no fossin elles les que decidien repertori en tant que primeres figures. Tret del cas de l'Anna Monner i la companyia 12.2, on Joan Isern és el director de tota la secció (aficionats i professionals), la resta tenen o bé un director pertanyent a l'Ateneo (17.3, senyor Jané) o bé no hi ha cap nom encarregat de la direcció (10.2), cosa que segurament vol dir que al darrere hi havia algun soci com Jané. Llavors, i recordant que no ha quedat cap fons documental que ens doni detalls de com s'escollia la part contractada dels intèrprets, si els socis preferien repertori català era ben factible que acudissin a intèrprets que n'asseguessin la quota.

2.2.2.1 *Liberata Molas*

Les grans dames de l'Ateneo

Servint-nos del clixé periodístic del moment, les actrius que tractarem tot seguit foren les que més van *saber guanyar-se el favor del socis* del centre. Per bé que van passar moltes altres actrius de renom, com Càndida Sumalla o Antònia Joaní, costa trobar en els documents que s'hi refereixen la calidesa amb què parlaven de Molas, Monné i Capdevila.

La primera referència a *Liberata Molas* inclosa a la base de dades no pertany, curiosament, a cap escenari tarragoní, sinó al teatre dels Camps Elisis de Lleida, on va actuar com a secundària del maig al juliol de 1867 dirigida per Julio Garcia (DDT 02.06.1867). Per trobar-la a la ciutat caldria esperar fins l'estiu de 1869 i la Companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2). En la primera ressenya més o menys extensa que va aparèixer al periòdic, *Liberata Molas* apareixia formant part de l'elenc d'aficionats al costat d'una única altra actriu, Isabel Gon, que feia de secundària (DDT 06.06.1869).

En la revista dramàtica del dia de Sant Joan, dedicada al drama *Les francesilles* de Frederic Soler, va ser ben valorada pel seu paper protagonista —tot i que sempre dins dels paràmetres de la crítica contemporània, plena de llocs comuns i generalitats— per “su buen gusto en el vestir”, “su voz simpática”, “sus maneras finas” i “su esbelta y elegante figura”. Més endavant, en la revista setmanal del dia 1 d'agost de 1869, arran de la representació de *Les heures del mas* en benefici seu, era denominada “primera actriu de la secció catalana”. En aquesta funció, explica J. M. R. que va col·laborar-hi l'actor Garcia, “galan joven de los teatros de Barcelona”.¹⁹²

¹⁹² A la cartellera (DDT 22.07.1869): “Adornat de quan exigeix son complicat argument. Per un particular favor y en obsequi á la beneficiada desempeñarà'l difícil paper de Guillem de Rocafort, lo primer galan jove de'ls teatros de Barcelona don Joseph Garcia Tomás, acompañantlo en la execució la señorita Molas y'ls senyors García, Cortada, Fernández, Clarà, Ricomá y demás parts de la companyia. Per la llarga duració del drama no hi haurá fi de festa.”

Es tracta de Josep Garcia Tomàs, actor que va formar part, com Liberata Molas, de l'elenc del teatre Romea per a la temporada 1866-1867 en qualitat de subaltern (MORELL 1995: 107). I és que malgrat que la documentació recollida fins ara tendeixi a col·locar Molas al costat dels aficionats com una més, no n'era pas, d'aficionada. Més enllà de la llista per als Camps Elisis de Lleida, i ben al contrari, Liberata Molas va trepitjar els locals més importants per a la recuperació del nostre teatre i al costat de les grans figures del moment.

Les dades més antigues sobre la seva trajectòria que hem recopilat reculen fins a l'any 1863, quan Molas formava part de la societat particular Melpómene, emparada al teatre Odeon, i on també van participar Antoni Grifell, Pepeta Matheu o Conrad Colomer, noms que aniran apareixent al llarg del capítol.¹⁹³ A partir d'aquí, Morell (1995: 107) situà la seva primera temporada professional al Romea en la temporada 1866-1867 dirigida per Lumbreras i Rodríguez, amb Gervasi Roca com a primer actor i director còmic, Antoni Tutau com a primer actor de caràcter i Goula entre aquest repartiment de luxe.¹⁹⁴

L'any teatral següent alternà amb el Teatre Jovellanos per actuar-hi en dies festius, dirigida per Emili Arolas i Bartomeu Carcassona. L'esposa de Joaní —que tractarem més endavant— era l'altra primera actriu.¹⁹⁵ La resta de dies va continuar com a actriu de l'Odeon, per la qual cosa es pot afirmar que va ser part dels que, en marxar el Teatre Català al Romea a partir de l'octubre de 1867, va romandre al vell Odeon al costat de Carlota de Mena, Carme Rossell i els actors Cazorro, Goula o Bertran, entre altres. Coincidint amb el material de Josep Artís,¹⁹⁶ l'estiu d'aquell 1868 actuaria al Teatre de la Zarzuela del passeig de Gracia en la companyia que dirigia Benet Chas de Lamotte i que comptava amb Antoni Tutau i Iscle Soler. Libertata Molas era, com Balbina Pi, una primera dama jove i sortiren de gira tot seguit per Girona i Figueres.

197

Seguí a l'Odeon comandat per Joaquim Dimas i Andreu Cazorro durant dues temporades més, entre les quals vingué a Tarragona (6.2) abans de marxar al Gran Teatre del Liceu (1871-1872) i al Romea sota les ordres de Joaquim Garcia Parreño.¹⁹⁸

Fou durant aquesta mateixa temporada quan, finalment, Liberata Molas va actuar a l'escenari de l'Ateneo Tarraconense (9.2). El dia 8 d'octubre s'anunciava la primera funció en la qual s'estrenarien “el director de la cátedra de declamacion el conocido y tan aplaudido actor

¹⁹³ ROCA I ROCA, Josep [P. del O.] “L'Odeon” a L'Esquella de la Torratxa, n. 445-448 (juliol-agost 1887) p. 434.

¹⁹⁴ Carme Morell extragué la llista de subalterns del *Diario de Barcelona* (08.09.1866). Per a la llista completa, veure també *El Principado*, n. 27 (05.09.1866). Ed. Matí, p. 630.

¹⁹⁵ Llista a: *El Principado*, n. 251 (08.09.1867). Ed. Matí, p. 5917.

¹⁹⁶ Fons Artís, material per al diccionari biobibliogràfic. Caixa 14, epígraf “Molas, Lliberata”.

¹⁹⁷ Llista a: *El Principado*, n. 122 (03.05.1868). Ed. Matí, p. 2836.

¹⁹⁸ [s. a.] (1871) *Almanaque del Diario de Barcelona para el año bisiesto de 1872. Año décimoquinto*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona. p. 62-63.

D. Francisco Balestroni, su señora D.^a Cándida Sumalla y la señorita D.^a Inocencia Font, junto con la seccion de aficionados” (ET 08.10.1871).

Després d'ampliar l'elenc amb la contractació de Lola i Carmen Balmes (ET 03.12.1871), el dia 19 de maig de 1872 s'afegia tardanament Liberata Molas. Com hem vist més amunt, Molas ja havia treballat amb Sumalla l'estiu de 1868 i podia venir a la ciutat perquè ja havia acabat contracte amb el Liceu. Durant el període maig-agost, apareix nombroses vegades sovint sent objecte dels elogis del gasetiller. També va gaudir d'un benefici, per al qual va escollir *L'apotecari d'Olot*, de Serafí Pitarra i una peça menor en castellà que cloïa la funció (ordre ben significatiu, per cert). En la ressenya corresponent se l'anomena primera actriu i s'assenyalava el seu compromís: “se hace digna de los aplausos que todos los días le tributan los sócios, ya por su escelentes cualidades como actriz, ya por el interés que se toma à favor de la sociedad” (DDT 13.08.1872).

Ben just un mes després del benefici amb què gairebé es van acabar les funcions de la temporada anterior, la comissió que organitzava les festes de Santa Tecla la va tornar a portar a la ciutat perquè participés en els actes que s'havien organitzat al voltant dels Campos de Recreo, que incloïen entre molts altres esdeveniments la representació de la sarsuela d'Angelon *Setze jutges* a càrrec de la secció de teatre de l'Ateneo Tarraconense (DDT 15.09.1872).¹⁹⁹ Allí arrencava la seva darrera estada a l'Ateneo Tarraconense, acompanyada aquest cop per Pepita Baró i dels incombustibles aficionats (10.2).

Abans de seguir endavant amb aquesta darrera etapa de Molas a l'Ateneo, volem detenir-nos en la coincidència a Tarragona d'una altra companyia. Als voltants de Sant Magí, s'anunciava que l'empresa dels Campos de Recreo aprofitaria l'estada de la companyia de Frederic Soler a Reus per contractar-la per fer dues funcions (DDT 13.08.1872). Com veurem en l'apartat dedicat a aquest local d'extramurs, així fou; van inaugurar les funcions especials el dia del patró. Doncs bé, a parer nostre creiem que lluny de coincidències, és molt possible que Liberata Molas hi jugués un paper important —o algun paper, èxit de públic i fama de Soler a banda— a l'hora de portar-la a Tarragona o de facilitar-ne la contractació als Campos, on s'estava des de la darrera temporada.

Per afirmar-ho ens basem, d'entrada, en la mateixa coincidència en la ciutat, conjunció poc freqüent, però també en la més que possible relació d'amistat de Molas amb gairebé tots els actors que van venir amb Soler, molts dels quals apareixen en desgranar el recorregut laboral de l'actriu. L'exemple paradigmàtic és el de Josep Garcia Tomàs, que havia vingut expressament en el benefici de l'actriu. Com s'ha pogut veure, són noms imprescindibles dels primers moments de represa. Molts d'aquells, o bé havien estat en les primeres funcions a

¹⁹⁹ Cal alertar que el dia 18.08.1872 Molas apareix puntualment actuant en un benefici organitzat per la companyia 9.4 als Campos de Recreo.

l'Odeon, o bé després formarien part de les files del Romea, ja dirigit per Soler. Precisament aquell any fou el primer en què Soler esdevenia empresari (MORELL 1995: 292 i s.). Paral·lelament, tampoc creiem que sigui desafortat pensar que el fet que Molas hagués actuat amb Sumalla i Balestroni durant els mesos anteriors a la vinguda de la *troupe* del Romea hagués servit com a garantia de viabilitat d'una empresa que apostés per fer bolos a la ciutat amb peces catalanes com fou la de Frederic Soler. En definitiva, és molt possible que Liberata Molas hagués pogut influir tant en l'empresari dels Campos, amb qui ja treballava, perquè portés la companyia Soler, com en els mateixos actors d'aquesta companyia, antics companys de feina perquè vinguessin a una ciutat que havia mostrat interès en el teatre català.

Feta la marrada, tornem a la darrera temporada de Liberata a l'Ateneo. A diferència de l'anterior ocasió, l'actriu apareix des del primer moment i com a primera actriu, seguida de Pepita Baró. Les poques ressenyes que van aparèixer en premsa són força contradictòries. Per una banda, els dies 19 i 26 de novembre de 1872 el gasetiller lamentava la poca aflluència al teatre de l'Ateneo a pesar que la institució comptava amb més de 700 socis. En canvi, ja finalitzant la temporada i en el benefici de l'actriu (DDT 08.04.1873) no semblava que la situació fos tan crítica. Sigui com sigui, un dels aspectes que cal destacar és el nombre elevat de peces catalanes que van executar (més del 58%) i que representa el segon registre més alt del total de companyies, i el més elevat de les que tenen professionals contractats.

A partir d'aquí, sabem gràcies a Artís que va actuar en altres ateneus, com l'Ateneo Igualadino de la Clase Obrera com a primera actriu durant la temporada 1880-81, però sobretot és destacable que va passar a formar part de l'elenc del teatre Romea des de la temporada 1882-83 fins la 1886-87 amb Fontova i Bonaplata. L'absència de dades també en premsa ens indica que molt probablement aquesta temporada fou la darrera en què va actuar, almenys, en els teatres barcelonins.

2.2.2.2 *Salvadora Capdevila*

L'actriu, cantant i ballarina Salvadora Capdevila Colomer va venir a actuar a la ciutat per primer cop durant la primera temporada que abastem en aquesta recerca. Així, el 1863-1864 va actuar a les files de la companyia d'Antonio Malli (1.1) tant en obres de vers com en peces coreogràfiques. En les ressenyes més antigues apareix com a segona ballarina fent parella amb Fèlix Durval sota la direcció de Pere Mauri, pare de Rosa Mauri, la reusenca que també formava part de l'elenc d'aquella companyia com a quarta ballarina.

Quant a la interpretació, Capdevila devia ser-ne la primera actriu per a les peces catalanes o almenys bilingües, com demostra la ressenya del dia 19.11.1863 al *Diario de Tarragona*, en què se l'elogia per la interpretació en el "bellísimo cuadro de nuestras costumbres vulgares"

Una noia com un sol, de Francesc de Sales Vidal. La primera actriu de la companyia de Malli, Micaela Roca, no era catalana i, a l'hora de posar en escena obres del nostre teatre, es deuria confiar a Capdevila.²⁰⁰ De fet, per al seu benefici (15.04.1864) va escollir *Xacó i Poneta*²⁰¹ de Francesc Renart com a final de festa, després de la comèdia romàntica de Gil i Zárate *Cecília la cieguita* i el ball *La aldeana tirolesa*.

Gràcies a l'anunci d'aquest benefici també sabem amb qui estava casada, ja que apareix com a "Salvadora Capdevila de Farreras". Si mirem la llista de la companyia 1.1, Farreras (o Ferreras) era un tercer ballarí que feia parella amb Cristina Martí. Doncs bé, no creiem que també sigui casualitat que a l'orla de *La Escena Catalana* (02.11.1907) aparegués al costat mateix de Salvadora l'actor Ramon Farreras, caracteritzat amb barretina i descrit com un dels primers actors reeixits en el teatre líric català.

El peu de foto de Salvadora Capdevila d'aquest monogràfic, per la seva banda, estableix el que se suposa que l'autor de l'especial entén com a debut: fou a partir del moment en què Jaume Piquet va encarregar-se de l'Odeon l'any 1871. Hi va entrar per fer de dama jove al costat d'una de les grans, Carlota de Mena, "estrenant diverses comedias ab excelent desempenyo". Havent recollit els testimonis de Capdevila en la companyia 1.1, ho podem desmentir. Llavors, ha de tractar-se del debut en escenaris de Barcelona, no pas el debut absolut.

L'última dada que apareix a l'orla és que fou germana ("la seva cara no ment", i així és) de l'eminent Jaume Capdevila. Jaume Capdevila Colomer, actor nascut a Amposta el 1852,²⁰² va ser ressenyat al número especial de *La Escena Catalana* en què es feia un homenatge als comedians vuitcentistes.²⁰³ Salvadora, però, quedà a l'ombra del seu germà pel que podem deduir de la manca de dades posterior. No l'anomenen ni tan sols en fer l'esbós biogràfic de Jaume amb motiu de la seva mort. Només s'esmenten els fills de l'actor, Jaume i Ferran, amb la també actriu Enriqueta Guerra.

Tornant a Tarragona, hem d'esperar fins la temporada 1876-1877 per retrobar-la. Hi actuaria amb la companyia de sarsuela i de vers de Sebastià Roca (14.5) com a primera actriu i soprano (DDT 03.09.1876). L'estiu de 1877, acabada la temporada d'hivern, és anunciada com a primera soprano per a la companyia dirigida pel tenor i director Vicente Jarque (DDT 27 i 31.05.1877) per actuar als Campos de Recreo, però només aconseguixen fer una funció

²⁰⁰ Ho suposem atès que només tenim una part de la temporada 1863-1864 recollida.

²⁰¹ MAS I VIVES (1996: 118 i 119) l'atribueix a Renart seguint Tubino, Jean Amade i Melcior Font, però adverteix que sovint era tinguda per anònima en cartelleres.

²⁰² Segons la *Gran Enciclopèdia Catalana*. Vegeu també MORELL (1995: 122), que confirma que el va descobrir Antoni Tutau i que va substituir Lleó Fontova al Romea, i, sobretot, el número de *La Escena Catalana* del 18 de febrer de 1911, amb motiu de la mort de l'actor.

²⁰³ *La Escena Catalana*, n. 175 (18.01.1925). Jaume, a més, disposa d'un sobre dedicat del fons Artís per al diccionari biobibliogràfic. Salvadora, en canvi, no. Caixa 5, epígraf "Capdevila Colomer, Jaume".

(14.6).²⁰⁴ Després d'aquest fracàs en l'organització d'una companyia de sarsuela per a l'estiu, Salvadora Capdevila apareix anunciada per a la companyia del valencià Rafael Bolumar (14.7), també de sarsuela (DDT 14.06.1877) i igualment com a primera soprano al costat de Vicenta Barrera. En moltes de les ressenyes que van aparèixer, s'elogiava la qualitat de Capdevila com a cantant en sarsueles i altres peces líriques, faceta en què va destacar.

És molt possible, tot i que no en tenim dades, que també hagués estat durant l'agost de 1877 a Tarragona amb la companyia de Leandro Soto (14.8), feta venir de Barcelona per als Campos i que tenia un quadre còmic més un cor per posar en escena sarsueles. Haver treballat junts anteriorment degué facilitar-ho.

Després d'aquest estiu, l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera la contractaria com a actriu juntament amb una altra de les intèrprets més importants del moment, Anna Monner, sota la direcció de Joan Isern (15.1) (DDT 11.09.1877). Exhaustit aquest contracte el primer d'abril, tornarà a Tarragona procedent de Manresa per un motiu ben prosaic, com és prendre els banys (DDT 31.07.1878). A partir d'aquí la perdem de vista durant una temporada sencera, fins que el dia 14 de juny de 1879 s'anuncia que l'actriu "que tantos aplausos supo conquistarse en diferentes temporadas en los teatros de los Campos de Recreo y Ateneo" tornava per actuar un altre cop en aquest últim local. En lloc d'Anna Monner, la va acompanyar Lluïsa Bosch. El to de les crítiques continuava igual d'elogiós i l'admiració que despertà en els socis de l'entitat es resumeix amb els nombrosos regals rebuts en els diferents beneficis de què va gaudir (p. ex. DDT 24.01.1880).

Entre la darrera temporada buidada per a aquest treball i la mort de l'actriu, va romandre efectivament a l'Ateneo, llevat de l'estiu de 1881 en què va actuar amb Leandro Soto a la ciutat de Tortosa (15.06.1881 RATCO). Així, durant la temporada 1881-1882 va actuar-hi al costat de les actrius i sopranos Elvira Selma i Enriqueta Guerra (cunyada seva) sota la direcció de Miguel Nieto (28.08.1881 DDT), mentre que la temporada 1882-1883 va prendre el relleu de Selma l'actriu Julia Lázaro.

La vinculació estreta amb l'Ateneo Tarraconense va fer que en morir, la revista del centre se'n fes ressò. Així, el 15 de gener de 1884 encapçalaven la secció "Crónica del Ateneo" amb dues notícies amb Capdevila de protagonista: el darrer benefici al teatre de l'Ateneo, aprovat prèviament en sessió de la junta de govern del centre (RATCO 15.12.1883, p. 3)

Asimismo se acuerda de conformidad con lo propuesto por la Comision del teatro, conceder un beneficio libre de gastos, á la que fué primera actriz en esta Sociedad, durante seis años consecutivos, D.^a Salvadora Capdevila

²⁰⁴ Tot i que es va anunciar dos cops que havia estat contractada per als Jardins d'Euterpe de Mataró amb Leandro Soto, l'actriu va continuar a la ciutat (DDT 28.04.1877 i 23.05.1877). Vellvehí (2004: 161) documenta, efectivament, Soto al costat d'Enriqueta Alemany sota la direcció de Mollà, però no esmenta Capdevila.

i la mort:

Tenemos el sentimiento de participar á todos nuestros consocios que el dia 7 del actual falleció, víctima de aguda enfermedad, la reputada primera actriz D.^a Salvadora Capdevila que tantas simpatías se habia conquistado entre nosotros por sus relevantes condiciones escénicas y por su amor hácia ese Centro que desde larga fecha venia contratándola en todas las temporadas teatrales. Damos el pésame por tan irreparable pérdida á su afligido hijo y demás familia, aconsejándoles la resignacion necesaria en trances tan supremos (RATCO 15.01.1885).

Entre el benefici que, com hem vist, gaudia del privilegi d'estar exempt de despeses, i el traspàs hi ha tres setmanes justes. El primer va tenir lloc el dia 14 de desembre de 1883 mentre que ella va morir el dia 7 de gener de 1884, per tant, morí a Tarragona.²⁰⁵ Així, doncs, és molt possible que la salut de Capdevila fos llavors força precària. *La Opinión*, el dia 8 de gener, n'anuncià la mort, sobrevinguda després d'una llarga i penosa malaltia.

El funeral va tenir lloc el dia 10 de gener de 1884 a la parròquia de Sant Francesc. En el registre d'òbits d'aquesta església hem pogut confirmar que l'actriu ampostina vivia a Tarragona amb la seva mare, Josefa (el seu pare, Pablo, era mort) i que efectivament el seu espòs era l'actor barceloní Ramon Ferreres. Salvadora tenia 41 anys i, per tant, era nou anys més gran que son germà Jaume.²⁰⁶

2.2.2.3 Anna Monner

Abans que Salvadora Capdevila iniciés aquella vinculació estreta amb l'Ateneo, el centre ja havia vist i acollit una actriu amb qui Capdevila coincidiria, com hem vist. Es tracta d'Anna Monner Bassas, la primera de les actrius que Curet (1967: 392) va ressenyar per a la segona època del renaixent teatre català. La primera estada de Monner a la ciutat amb la companyia dirigida per Joan Isern (12.2) suposa, després de la de Liberata Molas (10.2), la segona més important amb relació al percentatge d'obres representades en llengua catalana per professionals.

La trajectòria de Monner és força coneguda gràcies, principalment, a Curet (1967: 392-394), que beu de l'entrevista de Salvador Bonavia de l'any 1913,²⁰⁷ a Carme Morell (1995: 125) i, més recentment, a Teresa Julio (SANMARTÍ et al. 2010: 64-65).²⁰⁸ Segons Curet i molts altres

²⁰⁵ Es confirma en una gasetilla de *La Correspondencia de España* del dia 9 de gener del 84: "Han fallecido [...] En Tarragona, la actriz doña Salvadora Capdevila."

²⁰⁶ Registres sacramentals de l'Església de Sant Francesc conservat a l'AHAT. *Llibre de Difunts 3. Adults 1883-1906*. U. C. 15, U. I. Capsa 8, f. 5.

²⁰⁷ BONAVIDA, Salvador. "Una visita a l'Agna Monner" a *Teatre Català*, n. 68 (14.06.1913) p. 390-394. En el mateix número s'inclou: IGLÉSIA, Ignasi "Agna Monner", p. 387-389, i ARTÍS, Josep "Pels contents i els amargats", p. 394-395.

²⁰⁸ Altres fonts consultades: CANALS, Salvador. "...Y la llum del geni s'ha apagat" a *La Escena Catalana*, n. 304 (04.08.1912) p. 3-4; [s. a.] (1925). "Anna Monner" a *Homenatge als que foren comedians vuitcentistes del Teatre Català*. Barcelona: Salvador Bonavia, pàg. 60. ROMEU, Joana "Les nostres actrius" a *Feminal*, n. 19 (25.10.1908) p. 710; [s. a.] "Agna Monner" a *Feminal*, n. 85 (26.04.1914) p. 253; MORATÓ, J. "L'Anna Monner" a *La Il·lustració Catalana*, n. 566 (12.04.1914) p. 214; MORATÓ, J. "La Monner és morta" a *La Veu de Catalunya*, n. 5355 (03.04.1914)

autors, com Santiago Rusiñol, va ser la primera dama característica més important de la segona fornada d'intèrprets del teatre català.

Filla del també actor Agustí Monner Bordas²⁰⁹ i d'Anna Bassas, va nèixer a Palma el 1850, durant l'estada del seu pare a la companyia de Manuel Catalina (MAS I VIVES 2003: 457). Va casar-se l'any 1870 amb l'actor Enric Antiga i Bas,²¹⁰ membre també de la companyia 12.2 que morí ben aviat, el 1880, deixant-la sola amb dos fills, Enriqueta i Agustí Antiga Monner. Com no podia ser d'una altra manera, son fill fou també actor i es casà amb una altra actriu, Pilar Forest. A banda, Anna tenia germans, Francesc i Carme,²¹¹ que també van dedicar-se a la interpretació. Som al davant, doncs, d'una saga d'intèrprets.

Tot i ser filla d'actor i haver viscut el teatre de petita, en l'entrevista que va concedir a Bonavia va confessar que mai va tenir vocació teatral: "Jo mai, ni de jove ni de vella, he treballat amb afició. Em vaig trobar que era comedianta sense saber com... i he continuat la meua història fent comèdia perquè el teatre era la meua única professió."

L'anècdota sobre el seu debut així ho relata. L'any 1862, el seu pare dirigia el teatre Tirso de Molina de Barcelona quan li va oferir un paper de xiqueta. La resposta fou una negativa acompanyada de plors a què son pare va respondre amb un "veuràs com t'agradarà". La rebequeria, segons va confessar ella mateixa, tenia molt a veure amb la mala reputació dels artistes, que ella coneixia en primera persona. En l'entrevista confessa que l'opinió general sobre els actors li era absolutament enutjosa. Notem, però, que la reacció de la jove a l'ofertament del pare resultava contradictòria amb tots aquests prejudicis i inhibicions.

Allavores sí, tota jo vaig consagrar-me al *paper*... M'interessava tant tot lo que aquell home em deia des de la *conxa*, que'm feia l'efecte de que m'anava revel·lant a mi mateixa tot lo que jo sentia en aquell precís moment.

Bonavia li acabaria estirant una nova declaració que, tal volta, aclareix la posició de l'actriu. Admetia, amb por de cometre *heretgia*, que el "teatre en general mai m'ha seduït; quasi li diré que fins li he portat poca voluntat". A més, la reticència inicial "em va donar motiu per a que

Edició de vespre, pàg. 2; XARAU [Santiago RUSIÑOL] "Glosari. Agna Monner" a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1841 (10.04.1914) p. 248-249; [s. a.] "L'Agna Monner" a *El Teatre Català*, n. 111 (11.04.1914), p. 250. Especialment útil pel que fa a la vida personal: Bloc personal de Jòrig: *Tombant de segle* <<https://sites.google.com/site/tombantdesegle/home>> [Darrera consulta: gener de 2013].

²⁰⁹ Agustí, traspassat l'1 de desembre de 1868, era fill de José Monner, actor del teatre de Barcelona (Santa Creu) entre els anys 1808 i 1816, i nebot de Juan Monner, subaltern entre 1814 i 1820 en aquest mateix teatre. També hi ha notícia d'una germana d'Agustí, Anita, gràcies a una incursió amb 11 anys com a ballarina al mateix local. Fons Josep Artís, material per al diccionari biobibliogràfic: Caixa 14, epígrafs "Monner Bordas, Agustí", "Monner Bassas, Anna", "Monner Bassas, Carme", "Monner Bassas, Francesc".

²¹⁰ Disposem de ben poca informació d'Antiga a banda de la recollida en la premsa tarragonina. La principal font és, per variar, Artís, que comença el registre el maig del 64 al teatre Oriente amb la companyia d'Agustí Monner, amb qui segueix fins el 1867. Després passa a l'Olimpo sota la direcció de Nicanor Puchol fins el 1870. Després d'una nova temporada com a galant jove al Tirso, Artís n'acaba el registre amb l'estada a Tarragona el 1877. Fons Artís, caixa 2, epígraf "Antiga i Bas, Enric".

A banda, el seu retrat aparegué a l'orla de *La Escena Catalana* de 1907.

²¹¹ Carme actuà al costat de son pare al voltant dels anys 60.

m'aferrés en aquesta opinió absurda (sí, reconec que és absurda), de no del·lectar-me el teatre, es a dir, el teatre espectacle, perquè tocant al *meu teatre*, a les obres que jo representava, sí que'm corprenia, ja ho crec!, però sols en el moment de *fer-les*... li soc franca”.

És a dir, tot i reconèixer l'absurdatat de tanta repulsió per les conseqüències de dedicar-se a l'escena, va acabar sucumbint al gust de la interpretació posant marges, però. Va optar per l'estratègia de l'aïllament, la diferenciació respecte del gremi, de la tribu. I l'instrument per aconseguir-ho fou la *voluntat*.

Per a Monner, no era res més que l'esforç per superar el pudor mitjançant la concentració i la professionalitat a sobre de l'escenari. Com ella mateixa deia, a l'hora de representar un paper “hi posava tota l'ànima i que durant la funció sols pensava en el procés de la comèdia que representava... Acabada l'obra, tornava a sentir-me dòna i adversaria del teatre”. És a dir, Anna Monner prenia una actitud absolutament professional davant del repte, actitud que alguns estudis reclamaven per al nostre teatre i que, efectivament, feia possible elevar la categoria de còmic vulgar —sotmesa al què diran— a artista professional.

Morató en va dir la *consciència de treballador* que arriba, treballa i marxa amb el sou guanyat degudament. Ell és l'únic que analitza el perquè d'aquella contradicció. Creia que no era cert que no tingués afició, sinó que la recerca de l'ideal de perfecció interpretativa la *torturava* i, d'aquí, que no cregués tenir vocació. En aquest sentit, era tan honrada que mostrava el màxim escrúpol a l'hora de complir amb la feina, l'empresa i el públic.

Un darrer exemple de com entenia la interpretació es troba a les memòries d'Enric Borràs (VILA SAN-JUAN 1956: 47). En parlar de la representació de *Terra Baixa* al Romea, en recordà els consells:

Le debo a doña Anita Munné muy buenos consejos de aquella época. Ella me hizo comprender, con su arte exquisito y sus amables advertencias, que a los personajes hay que poetizarlos, porque sino cualquier carretero o cualquier «payesa», subiendo a las tablas y hablando normalmente de sus cosas, serían artistas. Y doña Ana Munné, que en el teatro catalán había hecho de manera insuperable lo mismo grandes señoras que humildes labriegas, insistía en los ensayos de «Manelich» en que no había que considerar el personaje simplemente como un mozo de labranza, sino que, además, era el grito del suelo, el azul del cielo de Cataluña, la nieve de las montañas donde se enamoró. El mismo amor, en definitiva.

Amb tot el que hem dit fins ara, ja ens podem fer una mínima idea del caràcter de l'actriu. Reblen el clau els adjectius amb què la van elogiar en traspasar. Ignasi Iglésias va dir que tenia un aire de devota religiosa enmig de les alenades corruptores de l'interior de les taules, i que era una dona casolana amb una finesa d'esperit que desautoritzava les veus que consideraven groller el teatre en català. Salvador Bonavia també va destacar abans de res la modèstia que desprenia la seva figura, així com el temperament fred que va portar molts directors a assignar-li sempre els papers de dama de caràcter. Morató, a banda d'aquella consciència, li valorà l'absència de tota histriònica vanitat, opinió recollida també per *Feminal*, revista que com no

podia ser d'una altra manera la va situar com a prototip de la dona catalana —esposa i cristiana model, fervent catòlica i mare admirable. Sembla, per tant, que la voluntat de Monner va aconseguir l'efecte desitjat.

A parer nostre, el més interessant de la personalitat de l'actriu va ser com va canalitzar aquest caràcter a sobre de l'escenari, i qui millor ho va definir va ser Rusiñol en el seu glossari. Com que les seves conviccions personals eren profundes i la voluntat de l'actriu era ferma i desvinculada de tota convenció teatral, la seva manera d'interpretar els personatges partia de la pròpia experiència i, per això, gaudia d'una naturalitat extraordinària, que condensava "l'essència de la veritat mateixa". Encarnava les dones de manera real, involuntària, lluny d'assajos i de manuals actorals, sense estrafer el tipus tal com succeïa sovint en obres costumistes, en què predominava la caricatura. Rusiñol ho il·lustrava dient que si havia de fer mitja a l'escenari, la feia de veritat fins al punt que en el cas d'allargar-se les funcions més de 30 dies, hauríem pogut veure com al final tindria fetes un parell de mitges.

En la mateixa línia, *El Teatre Català* resumia la seva interpretació com un art silenciós però intensíssim que en lloc de *fer comèdia* donava relleu i vida als personatges:

No coneixia escoles ni havia seguit cap de les evolucions que han esdevingut moda en el teatre: mai havia estat efectista, ni, en els seus darrers temps, s'havia avesat al *modernisme* teatral de mormolar en veu baixa i sense subrellats el seu paper, recitat d'espatlles al públic. La seva manera de representar era perfecta i interpretava amb meravellosa naturalitat, fent oblidar a l'espectador que veia i escoltava a una comedianta.

Després del debut amb 12 anys al Tirso, Anna Monner explica que va debutar com a dama jove amb 17 anys (1867) al teatre Varietats. Per la seva banda, Josep Artís apunta que va formar part de la companyia de son pare al llarg de tots aquests anys (64-67) i fins el 1872, tant al Tirso com al Varietats i l'Espanyol on representa obres catalanes costumistes com *La pubilla del Vallès*.

Teresa Julio (2010: 70) diu que va estrenar *Tal faràs, tal trobaràs* de Vidal i Valenciano al Teatre Principal l'abril de 1865 al costat de Francesca Soler i Antònia Juaní, però no ho veiem factible ja que en el repartiment de l'obra les úniques actrius són precisament Soler fent el paper de Maria, i Juaní en el paper de Badó. L'únic Munné que apareix en l'estrena és el seu pare, Agustí, tal com es pot veure en l'elenc de la primera edició²¹² com en la silueta que dedicà a l'autor Francesc Gras i Elias (1910: 85):

Els actors se portaren bé. La Paca Soler feia de primera dama, la Joani'l paper de noi, en Josep Villahermosa de primer galan, en Torrembó'l paper de vell, i en Munné de barba.

²¹² VIDAL I VALENCIANO, Eduard (1865). *Tal faràs tal trobaràs, drama en tres actes y en vers*. Barcelona: Impremta de Jaume Jepús.

Va seguir sota la direcció del seu pare fins que morí, l'any 1868. A partir de 1872 —seguint la cronologia d'Artís— es perden alguns anys fins la temporada 1876-1877 quan va entrar a la companyia dramàtica del Liceu, amb l'excepció de la seva primera estada a Tarragona com a dama jove en companyia d'Isern, Antiga i Mercadé (12.2). En aquest lapse de temps va casar-se (1870) i va tenir els dos fills. Segons sembla, va estar a Palamós, on va tenir la seva filla, i a Santa Coloma de Farners, tal com indica Jòrig basant-se en el manuscrit de l'obra de Jaume Piquet *Jesús en el temple ó El noy perdut*.²¹³

La relació amb Joan Isern no s'acabaria, però, amb el final del contracte d'aquella primera estada. També van coincidir-hi a la companyia de Gervasi Roca per als Campos de Recreo, l'estiu de 1876, abans d'entrar al Liceu —l'empresari de la qual era Eduard Vidal i Valenciano (13.6)— i durant la temporada d'hivern de l'Ateneo dels anys 1877-1878 (15.1) amb el seu marit i Salvadora Capdevila, amb qui feia uns duets lírics que eren la delícia del gasetiller del diari local. Un cop acabada, va romandre a la ciutat de Tarragona des de l'abril fins al setembre als Campos de Recreo, com veurem en l'apartat corresponent.

L'èxit li va venir, sobretot, a partir de la contractació per la companyia Tutau-Mena per fer de segona dama, l'any 1879 al Teatre Español, segons llegim a l'entrevista de 1913. Va actuar amb la famosa parella al llarg dels vuitanta i noranta al teatre Novetats, Buen Retiro, Teatre de Catalunya, Principal de Gràcia, Principal de Barcelona i al Tívoli, fins que van reclamar-la del Romea perquè substituís Caterina Mirambell, actriu del Teatre Català amb qui el seu pare havia treballat anteriorment. En un primer moment s'hi negà perquè no es va veure “amb prous mèrits per a ocupar el lloc que deixava buid aquella gran actriu, i vaig negar-m'hi, sobretot tenint en compte que jo sempre havia fet castellà, i temia que la costum em dificultés parlar en la llengua que per a mi era nova en el teatre”.

Finalment hi entrà perquè la veterana estava malalta i, igual com en el seu debut quan era una nena, acabà ocupant els seus *papers* —no l'*actriu*— de manera inintencionada, gairebé a despit, com diu ella amb la mateixa humilitat de sempre.

Però més enllà de l'anècdota, no es pot passar per alt l'afirmació que fa respecte el seu treball en català. Si hem recollit testimonis suficients per saber que ella va actuar abans de l'entrada al Romea fent obres en català i al costat de grans actors com Gervasi Roca, Joan Isern o Concepció Pallardó, dir que li era novetat representar-la llavors només pot voler dir que o bé no valorava gens el que havia fet, o bé que menystenia el valor del teatre en català (trobem desaforat pensar que totes les dades recollides per altres estudiosos fossin errònies i que,

²¹³ Manuscrit conservat a la Biblioteca de Catalunya. Ms. 1102/7 (f. 172-199) pertanyent a la Col·lecció Almirall de Teatre Català. Al segell en forma d'anell apareix el nom d'Enric Antiga i Bas, el marit.
Disponible a: < <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/manuscritBC/id/158685> > [Darrera consulta: gener de 2013].

efectivament, no hagués fet mai teatre en català). En aquest sentit i anys més tard, Carles Capdevila s'aferraria a aquesta declaració de Monner per abaixar les excessives alegries dels qui afirmaven que a partir de l'estrena de *Les joies de la Roser* el teatre es catalanitzà plenament:

Una altra dada reveladora. La gran actriu, glòria de la nostra escena, la senyora Anna Munné, ingressà a Romea l'any 1890 [...]. Doncs bé, la senyora Munné confessava que fins que es contractà a Romea no havia parlat mai en català a l'escena; havia representat sempre en castellà, és a dir, que la seva actuació com a actriu de teatre català durà només uns tretze anys.²¹⁴

Tot i aquesta galleda d'aigua freda, Monner es redimia admetent que treballar amb els actors del Teatre Català van semblar-li

un art nou. Les obres no'm costaven tant de *fer*, però m'emocionaven més... Sols Déu sap lo que jo patia en cada estrena. En *El si de les noies*, la traducció den Llanas, vareig entregar-m'hi de ple... Recordo que'l dia de l'estrena representava la comèdia com si tingués en Moratín al davant. La mateixa violència vaig experimentar a l'estrenar *La festa del blat*, *Mossèn Janot*, *El pati blau*, *Els vells*, *Gent de vidre*... [...] M'encarinyava tant en els papers que'ls autors em confiaven, que molts cops m'havien fet plorar de debò les situacions dramàtiques en les quals intervenia.

Com es pot veure, en aquesta darrera etapa va representar des de Guimerà fins a Rusiñol o Ignasi Iglésias. Amb una obra de Guimerà, *La festa del blat*, va acabar la seva carrera, ja que una migranya seguida d'un atac de feridura la van fer retirar dels escenaris l'any 1903, tot just quan més èxit i més reconeixement rebia del públic.

Reclosa en el seu pis del carrer Ferran, l'actriu en cap de la Catalunya teatral, tal com va definir-la *El Teatre Català* (11.04.1914), va passar els dies sense oblidar d'oïr missa ("vida plàcida de bona burgesa", segons *Femina*) i de seguir amb la màxima dignitat possible malgrat tenir mig cos paralitzat. La impressió d'aquella entrevista és la d'una actriu que no vivia de nostàlgies, tot i que no descartava participar en alguna funció benèfica. Al fons, l'oblit del gremi i del públic segurament devia ser més dur del que ella volia mostrar, ja que va lamentar que alguns companys, en trobar-la quedessin sobtats perquè creien que ja era morta.

En aquest sentit, *La Escena Catalana* va voler reivindicar-la entrevistant-la, igual que Salvador Canals en el seu article de 1912, on confessa que esperava delerós darrere la finestra del seu despatx que passés la seva ídol pel carrer per contemplar-la "embadalit, que, de ser Argos, ab cent ulls la miraria".

²¹⁴ CAPDEVILA, Carles. "Punts de vista" a *Mirador*, n. 257 (04.01.1934) p. 5 i 8.

2.2.2.4 Joan Isern

L'actor i director

Abans de tancar el capítol de l'Ateneo Tarraconense no hem volgut deixar de banda aquest actor, ja que apareix tant a la companyia 12.2 com en la 15.1, que a pesar de no tenir més d'un 50% d'obres en català o bilingües té la particularitat, com hem vist, de tenir a les seves files Capdevila i Monner. A banda, i avançant-nos al proper apartat, també apareixerà en les companyies de Gervasi Roca (13.7) i la d'Antoni Tutau i Carlota de Mena (16.6) tant als Campos de Recreo com al Teatre Principal. Joan Isern i Solé fou un actor i director (12.2 i 15.1) que va participar, per tant, en els moments més importants pel que fa a la presència de teatre català a Tarragona en el període 64-80 i, pel que veurem, del període més estable del Teatre Català al Romea.

Segons les dades de Morell (1995: 122), que segueix força l'article a *l'Homenatge als que foren comedians vuitcentistes...*, i la *Gran Enciclopèdia Catalana*, aquest actor nascut a meitat de segle (1851, segons la GEC²¹⁵ i Artís²¹⁶), va debutar professionalment el 1872 al Teatre Olimpo amb la companyia d'Antoni Tutau i Carlota de Mena.²¹⁷ Tanmateix, cal fer un matís: Artís deixà registrat en una de les fitxes del segon plec del sobre que, efectivament, debutà com a professional ("S'inicià *formalment*") amb Tutau el 1872 però al teatre Tívoli de Vilanova i la Geltrú. A l'Olimpo i amb Tutau, per contra, hi entrà el setembre del 71 com a actor: sense categoria i, per tant, cal entendre que com a subaltern.

Els inicis no professionals de Joan Isern, anteriors a això, van tenir per una banda els estudis de música sota la direcció de Nicolau Manent i, de l'altra, la participació com a xiquet de la companyia ("escuela dramática y práctica") La Infantil, dirigida per Francisco Lumbreras, amb què va fer una gira per diverses poblacions de Catalunya. També va participar en la vida cultural i dramàtica de Barcelona a través de les societats, portat pel seu "carácter alegre y xistós". Artís en destacà la participació a la Societat Guerrers, de la qual arribà a ser-ne l'element principal.²¹⁸

La temporada 1873-1874 va passar a formar part de les llistes del Teatre de la Santa Creu (Principal) com a galant jove dirigit per Rafael Calvo, informació que obvien les anteriors fonts.²¹⁹ La temporada d'hivern següent, 1874-1875, Gervasi Roca el reclutà per a la companyia

²¹⁵ Només hem pogut confirmar-ho amb la notícia a *La Nueva Lucha* de Girona, n. 978 (13.04.1890) p. 2, signada per Lino en què s'anuncia la mort de l'actor de 39 anys. En aquesta notícia, d'altra banda, es tracta Isern de "paisano nuestro".

²¹⁶ Material per al diccionari biobibliogràfic. Caixa 12, sobre amb l'epígraf "Isern Solé, Joan".

²¹⁷ *La Imprenta*, n. 5872 (15.09.1872) edició de matí.

²¹⁸ Artís recollí aquesta informació d'un article conservat dins del mateix sobre d'Isern, signat per M. Figuerola Aldrofeu, datat el 1885 (octubre) i publicat a *La Honorata* amb el títol de "Joan Isern".

²¹⁹ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1874*. Barcelona: Impr. Del Diario de Barcelona. p. 120-121. No així Artís, en el material per al diccionari.

castellana i catalana del Gran Teatre del Liceu, que alternà amb 12.2 a Tarragona segons la informació de la nostra base de dades. Durant aquesta estada, les ressenyes al *Diario de Tarragona* assenyalaven sovint que era un actor i director jove però amb un talent extraordinari. Artís, a més, diu que va rebre valuoses lliçons interpretatives de Gervasi Roca pel que feia als papers còmics.

Per a un benefici seu s'estrenà durant aquesta estada a la ciutat²²⁰ la paròdia de *La dama de les camèlies*, *La dama de las panotxas* de Marcelino Santigosa, amb qui coincidí a l'Olimpo el 1872 i que, segons la ressenya del 20 de febrer de 1875 (DDT) també estava a la ciutat:

siendo también muy aplaudido el jóven autor de la parodia *La Dama de las panochas*, que se estrenó, cuyos chistes entretuvieron agradablemente al público, el cual llamó á la escena al mencionado jóven al terminar la ejecucion de la obra.

Segons la font més fiable —el material d'Artís— a partir del 3 d'abril de 1880 i fins el 1889 va deixar els papers còmics per formar part de la companyia del Teatre Romea com a primer galant jove i també com a director (amb Fontova, Iscle Soler, Bonaplata...).

Abans, però, i desmentint la gran majoria de notícies sobre Isern que diuen que hi entrà el 1876, va passar per les següents localitats i teatres del Principat (que sapiguem i a l'espera de nous estudis locals). La temporada 1875-1876, al Liceu i el Principal de Gràcia amb Josep Izquierdo; als Campos de Recreo de Tarragona (13.6 i 13.7) durant l'estiu de 1876, estiu que va acabar al Novedades amb Salvadora Carrera; un altre cop a Tarragona l'hivern de 1877-78 (15.1); el juny de 1878 als Campos Eliseos de Barcelona amb Izquierdo; hivern de 1878-1879 al Teatre Espanyol i estiu de 1879 als Campos de Recreo tarragonins amb Antoni Tutau (16.6).

Pel que fa a la resta de Països Catalans, Isern visità de la mà de Gervasi Roca l'estiu de 1877 el Teatre-Circ Balear, a Palma i tot seguit València, en la primera campanya que s'hi féu de teatre català des del setembre de 1877 fins el febrer de 1878, alternant, doncs, amb l'Ateneo Tarraconense.²²¹

La consagració li va venir de la mà de les obres d'Àngel Guimerà i amb els rols seriosos, especialment amb el paper de Ferran, cosí de la Blanca a *Mar i Cel* (1888), tot i que abans ja s'havia guanyat el públic amb les nombroses estrenes de Frederic Soler o Ubach i Vinyeta gràcies a "sa gallardía y gentilesa", tal com resava l'orla de LEC de 1907 (Artís anotà fins a 29 estrenes de diversos autors, fins i tot les del tarragoní Ramon Roig Ferré, i és que com deia Figuerola, poques havien estat les temporades en què no se l'hagués deixat d'aplaudir i d'admirar). Una altra de les seves particularitats com a actor fou a banda d'una bona veu "clara i ben timbrada", una gràcia especial en declamar. En *L'Homenatge als comedians*

²²⁰ Segons la notícia del 18.02.1875 (DDT) s'escrigué a propòsit per al benefici d'aquest actor, cosa que n'aclareix la data de redacció, indeterminada en les edicions disponibles a la Biblioteca de Catalunya.

²²¹ *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, vol. I. s. v. Teatre-Circ Balear. Pel que fa a València, veure Garcia Frasquet (1988). Gervasi Roca tornà el 1879 a Palma, però Isern no l'acompanyà, ja que estava enrolat amb Tutau a l'Espanyol.

vuitcentistes... es referien a les frases d'un "insigne dramaturg de l'època" que afirmà que "quan parlava l'Isern, cantaven els àngels".²²²

A meitat de la temporada 1889-1890 va causar baixa al Romea, i va fer cap al teatre Eldorado al costat de l'actriu Alverà representant obres en castellà (LV 15.10.1889). S'hi estigué fins que la companyia de Maria Tubau i el seu espòs, l'empresari Ceferino Palencia, el contractaren per al Teatre Principal per actuar a partir del 24 de gener de 1890 (LP 01.01.1890, p. 12, llista completa de l'elenc). Una malaltia a la gola, presumiblement un càncer, se l'emportà a primers d'abril d'aquell mateix 1890. A l'enterrament, acompanyaren el fèretre els companys de professió del Romea, del Principal, d'Eldorado, així com empresaris (Frederic Soler, Ceferino Palencia), la família (només germà i nebot) i amics (*La Publicidad*, 04.04.1890) des de Sant Miquel del Port, a la Barceloneta, fins al cementiri, passant per descomptat per davant del Teatre Principal, on se li reté homenatge.

No deixa de cridar-nos l'atenció que la sortida i la fi d'Isern va ser gairebé coincident amb la del gran Lleó Fontova, que va comportar l'escissió de la companyia del Teatre Català, com veurem més endavant. Igualment, també coincideix el fet que tots dos estaven malalts, per bé que Isern sortí del Romea una temporada abans del terrabastall del 90.

Les notícies que van dedicar-li els mitjans en morir van ser mínimes, gairebé col·locades en calçador a última hora en les cròniques d'actualitat: breus que fan, més que mai, honor al seu nom. Així, per exemple, la crònica teatral d'X. a *La Il·lustració Catalana* només li dedicava les tres darreres línies, i acabava: ¡Descansi en pau! Tal volta lo mateix ardor ab que representava ha precipitat son fi desastrós.²²³ *L'Esquella de la Torratxa* lamentava tant la seva mort ("buyt irreparable") com l'allunyament del teatre on havia participat en totes les grans estrenes:

A pesar de que últimament s'havia separat del *Teatro catalá*, no podém desacostumarnos de considerarlo com actor de la terra. Interpretant obras catalanas es com havia conquistat sos millors triunfos.²²⁴

La Dinastía, publicació barcelonina, destacava la "gallarda presencia y no común talento" d'un intèrpret que havia dedicat la seva vida al teatre, art a què es consagrà des que era un nen i que, malauradament, la malaltia havia truncat.²²⁵

²²² És en aquest breu article que s'esmenta son germà Josep, que apareix també a l'orla de La Escena Catalana però sense cap esment a la vinculació familiar. Josep fou segon galant jove del Romea entre 1867 i 1869 (entenem, doncs, que era més gran que Joan, però de qualitats inferiors).

²²³ N. 234 (15.04.1890), p. 110.

²²⁴ Signat N. N. N., número 587 (12.04.1890).

²²⁵ Publicat el 9 d'abril de 1890, pàgina 4.

Fóra bo que aparegués algun exemplar del número 3 de la revista teatral *La Escena*, on es publicà un retrat i la biografia de l'actor per, així, completar les minses notícies que tenim tant sobre els primers anys i la formació dramàtica, com per la seva tasca d'intèrpret i de director.²²⁶

Amb Joan Isern cloem l'apartat dedicat als intèrprets més rellevants de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera.

²²⁶ *La Escena: revista literaria, artística, teatral*. Fundada por la Agencia hispano-internacional de teatros, circos y conciertos de Espejo, Nogués y Compañía. Barcelona: Impr. De Pedro Ortega. L'únic exemplar localitzat ha estat el número 1 a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Via *La Tomasa*, n. 86 (18.04.1890).

3. ÍNDEX DE COMPANYIES DELS CAMPOS DE RECREO

1. **Temporada 1863-1864:** Sense activitat o companyia (SA/SC)
2. **Temporada 1864-1865**
 - 2.3 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Carlos Pintado
 - 2.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia d'òpera de Genaro Ricci
3. **Temporada 1865-1866**
 - 3.3.1 Campos de Recreo – estiu – Companyia catalana per a Camilo Parodi
4. **Temporada 1866-1867**
 - 4.2 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo [estiu 1867]
5. **Temporada 1867-1868**
 - 5.3 Campos de recreo – estiu- Companyia d'òpera italiana d'Eugenio Monzani
6. **Temporada 1868-1869**
 - 6.2 Campos de Recreo i Teatre Principal – Companyia d'aficionats al Teatre Català
7. **Temporada 1869-1870:** Sense companyia
8. **Temporada 1870-1871:** Sense companyia
9. **Temporada 1871-1872**
 - 9.4 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo (Soler)
 - 9.5 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Frederic Soler
10. **Temporada 1872-1873**
 - 10.3 Teatre Principal / Campos de Recreo – estiu – Companyia de Lleó Fontova
11. **Temporada 1873-1874:** Sense companyia
12. **Temporada 1874-1875**
 - 12.2 Ateneo/Campos/Principal – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Isern-Monner
13. **Temporada 1875-1876**
 - 13.1 Campos de recreo – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu
 - 13.5.1 Ateneo Tarraconense/CR/TP- Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra (represa)
 - 13.6 Teatro Principal / Campos de Recreo – estiu – Companyia de Gervasi Roca
 - 13.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Juan Isern
14. **Temporada 1876-1877**
 - 14.5 Ateneo Tarraconense/CR – hivern- Companyia de Sebastian Roca
 - 14.6 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Vicente Jarque
 - 14.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Rafael Bolumar
 - 14.8 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Leandro Soto
15. **Temporada 1877-1878**

15.4 Campos de recreo – abril-setembre – Companyia d’Enric Antiga

16. Temporada 1878-1879

16.6 Teatre Principal / Campos de Recreo – Companyia d’Antoni Tutau

16.7 Campos de Recreo – juliol-agost - Companyia [de 5-7-1879 fins 17-8-1879]

17. Temporada 1879-1880

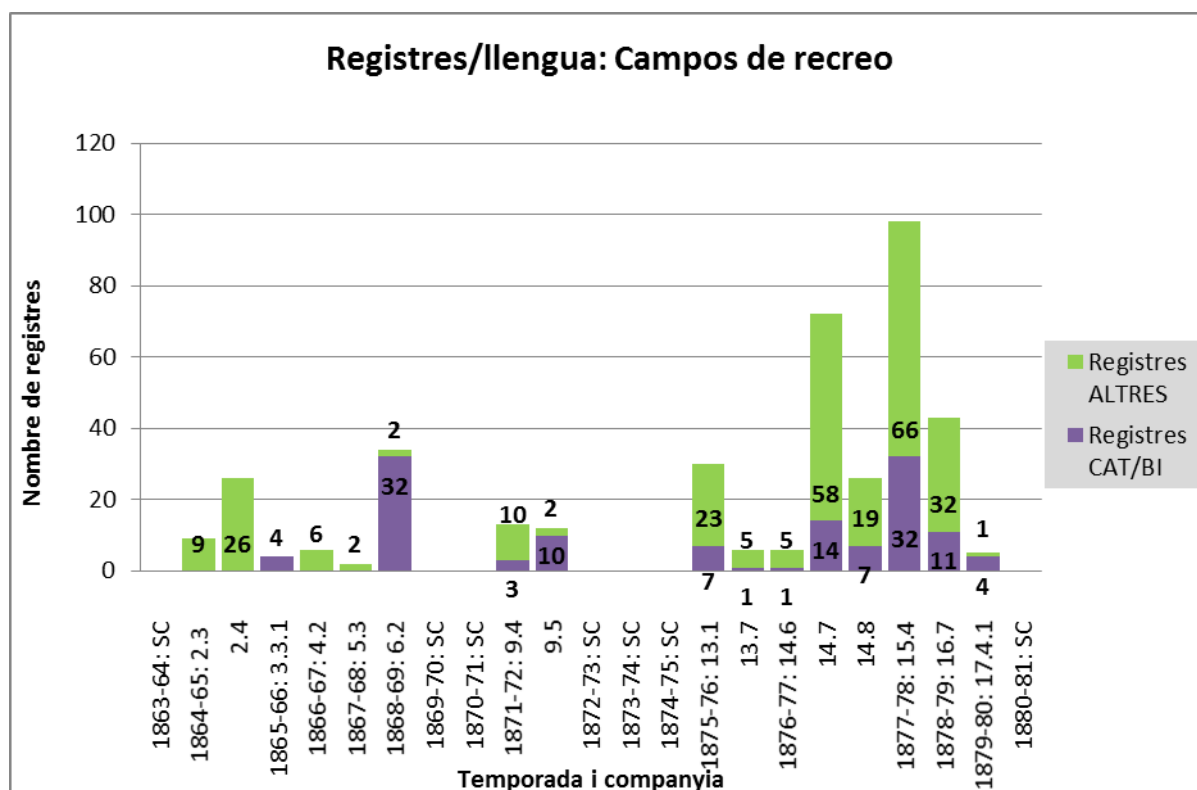
17.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Federico Jiménez 31 reg.

17.4.1 Secció d’aficionats Talia

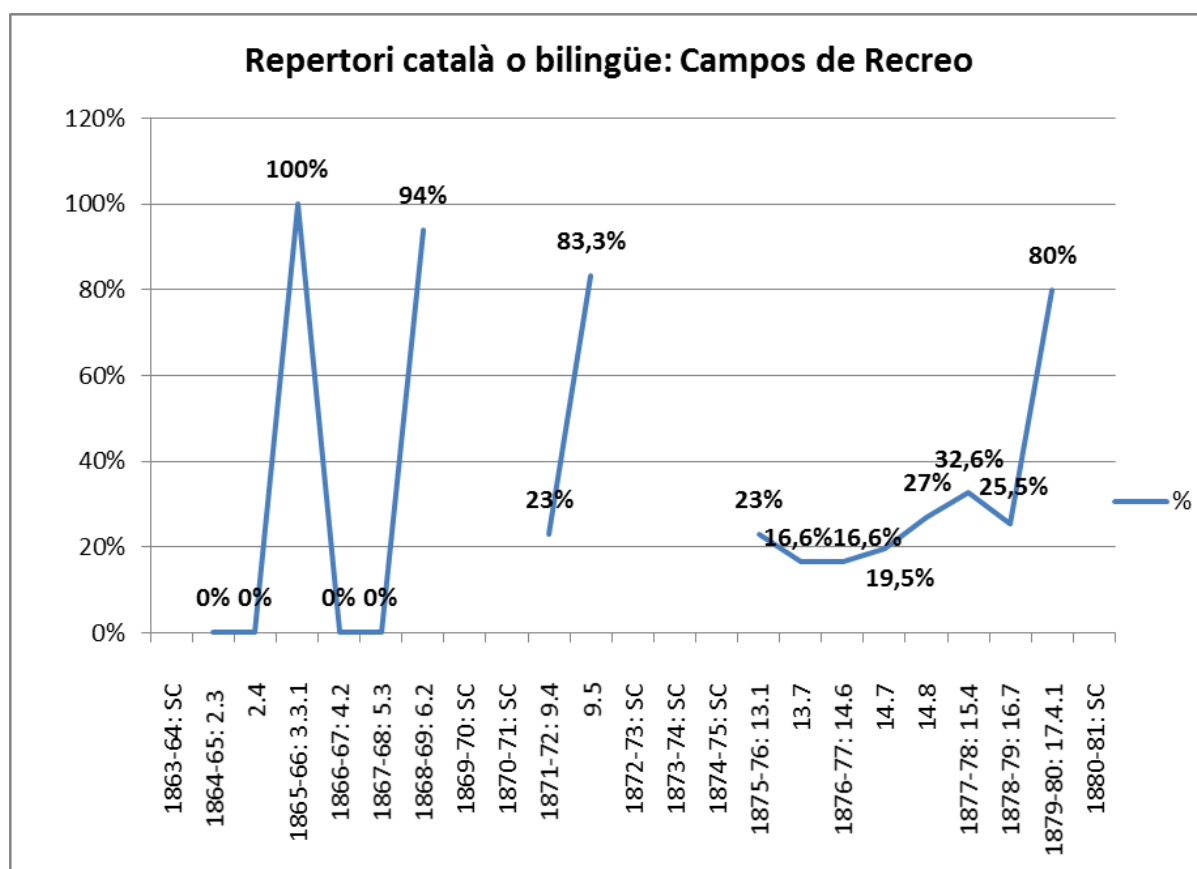
18. Temporada 1880-1881: Sense companyia

Taula 2. Dades de les companyies dels Campos de Recreo amb relació al repertori català o bilingüe

TEMPORADA I COMPANYIA	%	REGISTRES CAT/BI	TOTAL DE REGISTRES
1863-64: SA/SC	-	-	-
1864-65:			
2.3	0%	0	9
2.4	0%	0	26
1865-66: 3.3.1	100%	4	4
1866-67: 4.2	0%	0	6
1867-1868: 5.3	0%	0	2
1868-69: 6.2	94%	32	34
1869-70: SA/SC	-	-	-
1870-71: SA/SC	-	-	-
1871-72:			
9.4	23%	3	13
9.5	83,3%	10	12
1872-73: SA/SC (10.3)	-	-	-
1873-74: SA/SC	-	-	-
1874-75: SA/SC (12.2)	-	-	-
1875-76:			
13.1	23%	7	30
(13.5.1)			
(13.6)			
13.7	16.6%	1	6
1876-77:			
14.6	16,6%	1	6
14.7	19,5%	14	72
14.8	27%	7	26
1877-78: 15.4	32,6%	32	98
1878-79:			
(16.6)			
16.7	25,5%	11	43
1879-80:			
17.4	0%	0	31
17.4.1	80%	4	5
1880-81: SA/SC	-	-	-



Gràfic 3: Nombre de registres segons la llengua de l'obra als Campos de Recreo per temporada.



Gràfic 4: Percentatge de repertori català o bilingüe als Campos de Recreo per temporada.

3.1. Anàlisi de les dades

A diferència de l'Ateneo Tarraconense, el teatre dels Campos de Recreo no disposava d'una secció de teatre pròpia que assegurés la presència de funcions dramàtiques, sinó que depenia totalment de la gestió que en fes la Junta de Govern, sovint superada per les dificultats i sense cap ajuda municipal. Cal sumar-hi el fet que era un teatre d'estiu i, per tant, la llargada de la temporada (el nombre de registres) tampoc es pot comparar amb cap altre local tarragoní. En aquest mateix sentit, aquest teatre va estar més encarat als espectacles musicals, que ambientaven, de retop, la resta de jardins del recinte alegrant els passejos dels qui hi anaven a passar les tardes dels diumenges.

Per tot això, la disposició de les dades en el gràfic 1 és força més irregular que els de la resta. Una primera gran etapa abasta fins la temporada 68-69, al llarg de la qual destaca la presència de les companyies espanyoles i italianes de sarsuela i òpera com la de Genaro Ricci (2.4), que va venir a Tarragona fugint de l'epidèmia de còlera que arrasava Barcelona i que, molt probablement, va provocar que s'estigués més temps de l'habitual a Tarragona. En aquestes temporades, la presència de català és gairebé nul·la. Les úniques excepcions foren les dues funcions en català que la secció catalana de la companyia de Camilo Parodi (3.3.1), companyia lírica procedent de Figueres, van fer a mitjan agost, d'una banda. De l'altra, després de dues temporades més d'absoluta marginació acompanyada de la fallida econòmica del local (DDT 10.08.1868), arribaria el torn de la "sociedad de jóvenes aficionados que con el nombre de "teatro catalá" actúa en el teatro de los Campos de Recreos" (6.2) (DDT 23.06.1872). Era formada per aficionats de l'Ateneo Tarraconense i les actrius professionals Liberata Molas i Isabel Gon, actriu que hem vist en l'anterior apartat (tots tornaran a aparèixer a les funcions finals de la companyia 9.4, les úniques en català). Que l'augment de registres vingui acompanyat per una major presència de la nostra llengua podria demostrar la preferència del públic tarragoní pel teatre propi en aquest local d'estiu per sobre de la lírica donada la major concurrència. La llàstima fou que després d'aquesta temporada, aparent inici de recuperació, vingueren dos anys d'inactivitat dramàtica i de decadència, durant els quals només van tenir lloc concerts de música a càrrec de la banda militar del regiment de Navarra, balls, algunes funcions de màgia i prestidigitació o gimnàstica. Tanmateix, si un fet va marcar la deriva dels Campos va ser l'esfondrament del saló-teatre, el març de 1872.

Mig recuperats del daltabaix, l'estiu del mateix any van contractar una companyia lírica encapçalada pel baríton Soler (9.4) que no tingué cap èxit entre el públic i, aprofitant l'estada a Reus i per remuntar la temporada estiuenca, la companyia d'un altre Soler, Frederic Soler, *Pitarra*. Representa un oasi enmig de l'absoluta inòpia dramàtica, ja que després seguirien dues

temporades en què desapareix el teatre un altre cop.²²⁷ S'enceta, a partir de la temporada 1875-76, el segon període en què es deixa l'òpera de banda —no així la sarsuela— i s'aposta per les companyies de declamació.²²⁸ A partir d'aquí trobem nou temporades ininterrompudes amb presència de funcions teatrals, l'activitat de les quals és força més significativa.

El nombre més gran de registres sense discriminar la llengua de les representacions correspon a la companyia de Gervasi Roca (13.6), que alternava les funcions de tarda als Campos amb les nocturnes al Teatre Principal,²²⁹ seguida de la d'Enric Antiga amb Anna Monner i Concepció Pallardó (15.4). En tercer lloc, apareix la companyia de Rafael Bolumar (14.7) enmig d'un estiu que va arribar a veure fins a tres elencs diferents que alternaven el vers i la sarsuela.

Pel que fa a percentatges de teatre català o bilingüe (gràfic 4), es pot observar que el període inicial té puntes amb una freqüència molt alta, però amb tendència a la baixa, que corresponen a les companyies clarament especialitzades en teatre català (perquè així es denominen o així ho anuncien). Són els casos de la companyia catalana per a Camilo Parodi (3.3.1), els aficionats del Teatre Català (6.2), la companyia de Frederic Soler (9.5). Es pot incloure aquí la Sociedad Talia (17.4.1), que pertany al segon període però segueix el mateix patró de mostres desviades. D'altra banda durant el darrer període (entre 1875-80), que és quan s'aconsegueix una mínima continuïtat en les contractacions (presència consecutiva per temporades, tal com es veu en el gràfic 3), la proporció s'estabilitza i tendeix a l'alça, però partint de percentatges menors que van del 16 al 33%, cosa que equipara els Campos a la línia seguida en els altres locals.

En conclusió, el teatre català als Campos de Recreo van tenir com a protagonistes, per una banda, companyies d'aficionats que van optar per transgredir la línia operística del primer moment, malgrat que van haver de topiar amb unes condicions econòmiques i de gestió que van provocar que es programessin poques funcions. D'altra banda, apareixen companyies professionals quan les empreses que administraven aquests jardins aconsegueixen una certa estabilitat. En aquestes companyies, el repertori català baixa fins a nivells d'un cinquè o d'un terç de la programació. Una tercera via va ser la de Frederic Soler, que va venir a la ciutat per promocionar, bàsicament, el seu repertori.

²²⁷ Sense tenir en compte a la companyia de Lleó Fontova (10.3) i la de l'Ateneo i Joan Isern (12.2) per a la temporada 74-75, que ja hem vist en l'anterior apartat i que es traslladarien als Campos des de l'abril fins a l'agost de 1875 (com que ja s'ha tractat, apareix com si no hi hagués companyia).

²²⁸ Si comparem la primera fase de la trajectòria dels Campos amb el panorama analitzat per Morell (1995: 101) amb relació als teatres d'estiu del passeig de Gràcia fins l'any 1864, el retard en el cas tarragoní és evident, tot i que justificable tenint en compte que els Campos era un local acabat d'estrenar.

²²⁹ Va debutar al Teatre Principal i, per això, s'analitza en l'apartat dedicat a aquell.

3.2 Els actors i actrius

3.2.1 Companyia catalana per a Camilo Parodi (3.3.1)

Malgrat que no conservem cap nom d'aquesta petita part contractada expressament per fer teatre en català, hem cregut significatives les notícies que van girar al voltant de la seva arribada, ja que són l'únic cas de vincle entre una companyia d'òpera italiana i el teatre en català de tot el període acotat.

Quan quedava poc més de quinze dies perquè la companyia de Parodi (3.3) acabés les funcions d'òpera, la revista teatral de J. M. R. (29.07.1866 DDT) criticava l'hora massa avançada en què començaven les funcions i els tipus d'espectacles que es feien a la tarda a la plaça, no pas al saló.²³⁰ La solució per a Recasens era ben senzilla:

Otra vez lo dijimos, una compañía de gatadas ó piezas catalanas, con algunas parejas de baile, seria negocio seguro.

El público acudiría para divertirse, y como mas al alcance de la generalidad disfrutarla [la plaça] también en la representación de zarzuelas.

Perquè, de fet, el públic tarragoní —conclou el crític— ho preferiria a les funcions operístiques (“en Tarragona el público lo forman siempre los mismos, y que no están en mayoría los *dilettanti*”).

Finalment, Camilo Parodi va fer-li cas i va viatjar a Barcelona per contractar una companyia de gatades i una de ball perquè alternés amb les funcions operístiques (02.08.1866 DDT). Van estrenar el dia 14 d'agost en horari de nit (20.30h) amb la comèdia *La Teta gallinaire*, de Camprodon. Només van actuar, que tinguem registrat, aquest dia i l'endemà, amb funció doble de tarda i nit.

La darrera notícia que hem pogut recuperar abans de la total dissolució de la companyia (24.08.1866 DDT) ha estat un breu en què encara es feia incís en els horaris més apropiats per representar gatades:

Las gatadas. —Cremos dar un buen consejo al señor Parodi diciéndole que la representacion de aquel género de composiciones debia reservarse solo para las funciones de la tarde de los dias festivos.

És a dir, per a Recasens tenia clar que les gatades i les peces catalanes havien d'ocupar l'horari dels *jornaleros*, l'horari del poble. La consideració subordinada del teatre català és patent i, sumada a la brevetat de l'estada, ha deixat aquest petit elenc en l'anonimat.

²³⁰ Arran de la “Lucha de fieras dirigida por el señor Geró” que va tenir lloc el dia 25 de juliol.

3.2.2 Companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2)

La situació en què va acabar la companyia que havia estat durant l'hivern (6.1) al Teatre Principal no era gaire feliç. Amb tot, una colla d'aficionats tarragonins farien algunes funcions al teatre dels Campos durant l'estiu a preus mòdics (DDT 20.05.1869), i que ja hem introduït en parlar de l'actriu Liberata Molas, de l'Ateneo.

Van fer la primera aparició el dia 28 de maig posant en escena *A l'altre món*, de Josep Maria Arnau, en horari de nit. Segons la crítica (DDT 01.06.1869), l'assistència a les funcions de “la companyia de verso catalana” fou regular i es recomanava al públic que hi tornés. La cartellera del diari, en aquella ocasió i en totes les que correspondrien als aficionats de 6.2, seria sempre en català. És una dada significativa, ja que és el primer cop que això succeeix en tot el període estudiat.

Denominats com a *compañía catalana*, el dia 6 de juny es ressenyava la funció del dia 30 de maig i s'hi concretaven els noms de les actrius Liberata Molas i Isabel Gon, i dels actors aficionats García, Cortada, Herraiz, Fernández, Clarà, Segura i Falgar. Com es pot veure, molts d'aquests procedien de les files de l'Ateneo Tarraconense, com Fabià Clarà o l'infal·lible Miquel Ricomà, que apareixeria puntualment més endavant. A banda, com que no eren professionals, el gasetiller els desitjava que continuessin “en tan decidido amor al arte, para así tal vez algun dia lo que ahora tienen por mero pasatiempo les sirva para llegar á ser notables artistas”. Les úniques incursions d'actors professionals seran les actrius, Josep Garcia Tomàs —vist amb Liberata Molas— i alguns membres de 6.1, com Carlos Girbal, que s'havien quedat a Tarragona amb la societat Reunion Familiar.

Cal tenir en compte que durant l'arrencada no van tenir competència directa, ja que el Teatre Principal romania tancat i només hi havia funcions teatrals al Cafè-teatro Barcelonés. A meitat de mes s'uniria aquella Reunion Familiar, consorci d'aficionats, oficials de la guarnició i alguns dels actors i actrius de la companyia de Gamir i Amigó (6.1) que van quedar-se a la ciutat i que es dedicarien a fer teatre en castellà al Teatre Principal dos cops per setmana. El major contratemps per als aficionats al teatre català va ser el mal oratge (DDT 20.06.1869), que els va obligar a suspendre la funció del dia 13 de juny i, finalment, moure's al Principal. Per salvar el greuge, van posar en escena el drama bilingüe *Les francesilles* de Frederic Soler, que va merèixer l'atenció de tota una revista teatral de J. M. R., que en tot moment va sentir-se com si fos ben bé davant de professionals, un “cuadro completo” (DDT 24.06.1869 i vegeu capítol quart).

A banda de Molas, es tracta Ramon Garcia, galant de la companyia, elogiat per la bona dicció i la naturalitat “que tan solo se adquiere con el estudio y la práctica”. Cortada s'encarregava dels papers de caràcter “como el de padre y el de alcalde”. Recomnava a un altre

actor que evités les exageracions a què sovint conduïen els papers que tenien encarregats per mantenir-se en el decòrum dramàtic (segurament, devia encarregar-se d'algun paper còmic). El darrer dels actors al·ludits és Fernández, que va lluir una bona dicció *en castellà*, fent el paper de cap de la Guàrdia Civil (devia ser català?).

Que pretenien ser professionals no es pot negar, com tampoc es pot negar que valoraven la feina que feien (DDT 29.07.1869):

SOCIETAT CATALANA.

Desitjant aquesta Societat presentar al il·lustrar públich de Tarragona, ab la propietat que's mereix, lo drama catalá en 4 actes y un pròlech orijinal de don Víctor Balaguer, titolat: D. *Joan de Serrallonga*, se suprimeix la funció d'avuy per donar lloch á'ls ensaitjs de dita obra, que's posará lo diumenge próxim á benefici de los senyors Cortada y Ricomá.

Els èxits en totes les funcions recullen que el teatre català havia passat a considerar-se de manera diferent, no només del públic sinó sobretot per part de la premsa, a diferència del cas anaterior. Agraïts, el 29 d'agost es van acomiadar actuant al costat dels altres aficionats que actuaven al Teatre Principal (Reunion Familiar, amb qui actuarien a partir de llavors) amb la sarsuela *Setze jutges* d'Angelon i *L'esquella de la torratxa*.

Al despedirnos del públich de Tarragona de qui tantas probas d'apreci habem rebut, faltaria al nostre deber si no li canviem las espresivas gracias per habernos dispensat las faltas que habem comés durant al temporada y ajudat ab sos aplausos á seguir la dificil tarea que per afició habiam comensat. — *Los aficionados*.

3.2.3 Companyia de Frederic Soler (9.5)

Com ja era bastant habitual, l'empresa dels Campos havia de fer mans i mànigues per atraure el públic. Aquell estiu va contractar una companyia de sarsuela i òpera encapçalada pel baríton Soler. Els esforços per agradar van portar, fins i tot, a demanar a la banda de música que no toqués als jardins mentre hi havia funció perquè no els restés assistència (DDT 06.08.1872). Les gasetilles d'aquell estiu estan impregnades del mateix lament de cada any sobre la por a veure abandonat un lloc tan emblemàtic i agradable, especialment durant el bon temps. A l'Ateneo hi actuava la companyia de Balestroni i Sumalla (9.2), amb la sempre present Liberata Molas com a actriu més destacada. Ella, com hem vist, fou la que segurament facilità o assenyalà la idoneïtat de fer teatre en català, fos directa o indirectament. Per segon cop la trobem, doncs, vinculada a la presència de funcions en català a la ciutat.

El primer anunci de la vinguda de la companyia del Romea a Tarragona fou publicat el dia 13 d'agost de 1872:

La acreditada compañía catalana del teatro Romea de Barcelona, que en la presente temporada actúa en los Jardines de Euterpe de la ciudad de Reus y á cuyo frente se halla el distinguido literato D. Federico Soler (Serafin Pitarra), dará dos funciones en nuestro lindo teatro los dias 19 y 20 del corriente mes. La fama que goza la citada compañía, el pertenecer á ella artistas tan reputados como la señora Soler de Ros, y los señores Fontova, Clucellas, Cazurro y Soler, y el crédito que han alcanzado las obras *L'ángel de la guarda* y *La flor de la montaña* que se

pondrán en escena, aseguran á la espresada compañía un buen resultado en su negocio, si, como no dudamos, acuden nuestros compatriotas a admirar las bellezas de ambas producciones, no conocidas aun en nuestra ciudad.

Les notícies de la companyia del Romea havien sortit mesos abans, ja que des del 17 de maig de 1872 se sabia que anirien a Reus. Dos dies més tard, es confirmava que actuaria als Jardins Euterpe durant el juny. La novetat era doble: “la primera porque dicha compañía es en su género notabilísima, y la segunda porque el aplaudido escritor D. Federico Soler (Pitarra) acompaña á dichos actores en su escursion veraniega”.

Gràcies al buidatge que va fer Lluís Òdena Blanchar per a la *Revista del Centre de Lectura*,²³¹ sabem que van fer funcions als Jardins d'Euterpe els dies 20, 23, 25, 28 i 29 de juny, festa major de Sant Pere.

No es va publicar cap llista d'actors i actrius, perquè molt probablement no feia falta atesa la fama que precedia els actors i les actrius del Romea. Amb tot, amb aquella primera notícia i la crítica de l'última funció (11.09.1872 DDT) hem pogut recuperar-ne els noms (vegeu els annexos). Tractarem de manera aprofundida la primera actriu i el primer actor.

3.2.3.1 Francesca Soler Duran [de Ros], La Paca

Teníem a la ciutat els protagonistes de les primeres gatades, els qui van engegar el teatre català sota l'emparedat de Frederic Soler a l'Odeón i als quals ja s'havia aproximat Curet en la seva història del teatre (1967), font d'on beuen principalment les darreres referències de què disposem (Julio a SANMARTÍ et al. 2010 i MORELL 1995). Per la seva banda, Curet prenia eminentment el testimoni de Conrad Roure (1926 II: 126). Eixamplant la recerca, hem localitzat més articles que recullen amb força exactitud les dades bàsiques sobre la trajectòria de l'actriu així com altres de més subjectives, aquelles referents al talent interpretatiu i la recepció entre el públic de l'època. Es tracta de textos de Ferran Agulló, Joaquim Riera i Bertran, Manel Ribot i Serra, Joan Roca i Roca [P. del O.], Antònia Opisso, Josep Ximeno Planas i, per descomptat, el fons Artís.²³²

²³¹ ÒDEN A Blanchar, Lluís (1929). “Cinquanta anys de teatre català a Reus” a *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n. 194 (p. 176-183) i n. 195 (p. 210-216). Hi van representar *La bola de vidre* i *El collar de perles* (dramas en 3 actes), de Frederic Soler, la comèdia en 1 acte de Conrad Roure *Una noia és per un rei*, i també de Soler, *Cafè i copa* i *Els egoistes*, comèdies en 1 acte.

²³² AGULLÓ, Ferran. “Donya Francisca Soler de Ros” a *La Il·lustració Catalana*, 1a època, núm. 103 (31.01.1884), p. 17 (retrat), 19, 21 i 22. OPISSO, Antònia. “De todo” a *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n. 4 (27.01.1884), p. 1-2. Fons Artís, Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 22, sobre amb l'epígraf “Soler de Ros, Francisca”. RIBOT i SERRA, Manel. “Nostre Teatre Principal” a *Revista Ars* n. 7 (15.03.1915), p. 3-5. [Sabadell]. RIERA i BERTRAN, Joaquim. “Los actores del teatro catalá. Doña Francisca Soler de Ros” a *La Renaixença*, Tom I, Any IX, n. 3 (28.02.1879), p. 141-145. ROCA i ROCA, Josep [P. del O.]. “Francisca Soler” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 262 (19.01.1884), p. 2. Del mateix autor, també als articles sobre la història del Teatre Odeon (*L'Esquella de la Torratxa*, n. 445-448 juliol-agost de 1887). ROURE, Conrad. “Pel cinquantenari del Teatre Català” a *El Teatre Català* n. 104 (21.02.1914), p. 134. XIMENO Planas, Joseph. “Francisca Soler de Ros” a *Lo Teatro Regional* [n. especial dedicat a

És indiscutible que Francesca Soler Duran va ser l'actriu fetitxe de Frederic Soler i, com a tal, protagonista principal dels èxits de les seves obres, tant en l'etapa a l'Odeon com en la del Romea. De fet, és referència ineludible, juntament amb Lleó Fontova, en qualsevol article o ressenya de l'autor de *La dida* i, també, en moltes de les crítiques a actrius tant contemporànies com posteriors, atès que va ser la primera actriu en esdevenir popular només havent representat teatre en català.²³³

Nascuda el 3 de desembre de 1833 enmig d'una família barcelonina benestant —el seu pare era comandant de l'exèrcit—, va introduir-se al món del teatre a través de les plataformes d'aficionats i les reunions de societat que s'organitzaven. Així, tots els autors coincideixen que va debutar fent peces en castellà²³⁴ amb disset anys (1850) amb una companyia d'aficionats (reunió de societat, segons Agulló) al Teatre Olimpo, un local que concorregué fins el 1857 i on posà en escena obres de l'envergadura del drama *Adriana Lecouvreur*, d'Scribe i Legouvè.²³⁵

Poc temps després, el març de 1851, figurà també com a primera dama en la inauguració del Teatre Nou de Gràcia, on seguí al menys durant un any. Formà part de les reunions formades per joves aficionats de la bona societat barcelonina (ROCA I ROCA 1887: 418 i 450) que emparava l'Odeon entre setmana, tant d'El Fénix (1853-1854, amb Anselmo Garcia) com d'El Pireo (1854-1857 com a primera actriu al costat de Josep Villahermosa). Artís recollí, per al 1859, l'anunci del benefici de l'actriu per al teatre de Terrassa, en què interpretà *Lucrecia Borgia* (únic indici d'activitat fora de Barcelona):

La señora Soler es una actriz que ha dejado muy gratos recuerdos en los teatros de la Sociedad de Barcelona donde representaba en union de muchos jóvenes aficionados que han pasado posteriormente a formar parte de los teatros del Liceo y de Santa Cruz y sobresalía especialmente en papeles históricos y de pasion. Sabemos que el público de Tarrasa la aprecia como merece.

Igualment, alternava altres locals barcelonins, ja que la temporada 1860-1861 ingressà a la Sociedad El Triunfo (Teatre El Triunfo, al Carrer Nou de la Rambla) dirigida per Rafel Ribas. Pel que explica Artís, s'hi feien tertúlies dramàtiques per subscripció.

[La Dona Catalana], (05.01.1894), p. 4. ROURE, Conrad. "Pel cinquantenari del Teatre Català" a *El Teatre Català* n. 104 (21.02.1914) p. 134.

²³³ Per a Riera i Bertran, Soler era el referent per a les actrius catalanes com Matilde Díez n'era per a les del teatre castellà, però restringint-ho a papers concrets: "Als que trobin la comparansa aduladora los hi diré que no la establexo parangonant mérits absoluts, sinó concretantlos á obra determinada de la predilecció d'una y altra dama [...] ¡Dèu nos guart de comprometre una llegendària gloria ab eczajerada glorificació! Res tan antipatriòtic com lo patriotisme desmesurat". En el cas de Soler era *La dida*, com veurem, i *El amor de los amores* per a Díez, una comèdia arreglada del francès per l'actor J. Catalina.

²³⁴ Carme Morell (1995: 202 n. 273) deixa ben clar que el repertori de les societats privades barcelonines es nodria únicament de teatre en castellà.

²³⁵ Ribot (1915: 4) diu que en el primer teatre que Sabadell va tenir, construït el 1839 on avui hi ha el Teatre Principal, "hi inaugurà sa brillant carrera artística la que fou més tart la mes notable primera actriu del Teatre Català, la eminent artista Francisca Soler de Rós". És l'únic document que contradiu la data de 1850 al Teatre Olimpo, present en totes les notícies de l'actriu.

Ximeno (1894: 4) afegí a aquest estol d'escenaris el de la Santa Creu, on va actuar en qualitat d'aficionada i fent teatre en castellà (les obres que esmenta com a més exitoses són *Adriana*, *La mendiga*, *Catalina Howard* i *Locura de amor*).

Una dada que no hem pogut desmentir és la relació amb la societat Melpómene —hereva d'El Pireo i d'El Fénix—, tenint en compte el que comenta Agulló (1884: 19):

Quan la societat *Melpómene* va estrenar la primera gatada de'n Pitarra, va anar á buscar per desempenyarla, á la Soler: va ser lo seu bateig de escena catalana, y ja desde allavors, contractada per la societat «*La Gata*» va anar estrenant las demás gatadas y parodias del que allavors era un fadrí relloger.

Debutà en el teatre català gràcies a la Melpómene? Curet (1967: 124) va facilitar la llista dels qui van estrenar *L'esquella de la torratxa* en aquella societat i Paca Soler no hi apareixia (per bé que també inclogué Gervasi Roca i no en formà part). Creiem que aquest fragment d'Agulló erra el tret perquè confon l'estrena de la Melpómene amb l'oficial, a càrrec de la companyia regular de l'Odeon per a la qual sí que la Paca Soler havia estat contractada com a primera dama des de la temporada 1863-1864 —cosa que sabem del cert (MORELL 1995: 103 i fons Artís)— fins la marxa de la *troupe* de Soler al Romea, el 1867-1868. No se'n va moure fins la temporada 1880-1881, exceptuant els períodes estiuencs. L'èxit van fer-la decidir a dedicar-se professionalment a l'escena.

Per la seva banda, les dades d'Artís ens hi fan llum. El juliol de 1864 actuà al Prado Catalan al costat de la companyia regular de l'Odeon, de la qual n'era primera actriu, però no esmenta en cap moment la Melpómene, que dataria d'aquests anys. Com a molt, la documentà amb els aficionats de l'Orfeón Barcelonés, la tardor de 1864.

Un detall que fins ara ha passat desapercebut pels treballs d'història del teatre és quin tipus de repertori escollien els actors per a les funcions en benefici seu. Recordem que eren jornades dedicades a recaptar diners que anaven gairebé en exclusiva a l'intèrpret (enlloc hem trobat documentació que mostri la part que es quedava l'empresa) i, per tant, calia que el teatre s'omplís. Generalment eren les grans obres sentimentals, en castellà —o traduïdes del francès— ben conegudes pel públic i en les quals l'actor o l'actriu se sentia còmode dominant el seu paper, sovint carregat de *parlaments* llargs i emotius que movien les entranyes dels espectadors. Doncs bé, Artís subratllava a propòsit del benefici de Paca Soler el 26 de gener del 1866 (es programà *La pubilla del Vallès*, de Josep Maria Arnau, estrenada el desembre del 1865) que “Los actores eligen ya producciones catalanas a la hora de formar los programas de sus beneficios”. La confiança dels actors en el repertori català carrega els intèrprets de majors atribucions en la normalització del català a l'escena.

De bon començament, Paca Soler va ocupar-se dels papers de primera dama en lloc de passar per la fase prèvia lògica de dama jove, incloent l'etapa en els escenaris d'aficionats

(segons les dades recollides, és clar). Els motius foren, per una banda, l'èxit obtingut amb la seva interpretació natural i del tot creïble, gens afectada ni estafeta. De l'altra, la manca de personal, tal com explicà Conrad Roure:

La companyia de l'Odeon, qu'era la de 'La Gata', no tenia característica que sapigués parlar en català. La dama jove, la Fermina Vilches, parlava perfectament el nostre idioma; però, la seva mare, la Pellisaris [Cornèlia Pellissari], qu'era la característica d'aquella companyia, era castellana, y encara qu'entenia'l català, may el parlava, y no sabia pronunciarlo. Ab axò, quan en la obra hi havia característica y dama jova, d'aquesta se n'encarregava la Vilches, y desempenyava la característica la Soler.²³⁶

Una característica, tanmateix, feia peculiar la seva manera d'interpretar. Es tractava d'un defecte en la pronunciació que s'ha descrit de diverses maneres: defecte en la pronunciació, veu mal timbrada, imperfecció vocal (ROCA I ROCA: 1884 i 1887), ingènites imperfeccions vocals (RIERA I BERTRAN: 1879), dicció agreujada (XIMENO: 1894). Roure (1926 II: 186) ho descrigué així: "Un defecto en el órgano nasal que la obligaba a hablar con acento gangoso" i sembla que un metge li va aconsellar que se sotmetés a una mínima intervenció per corregir-lo, però l'actriu s'hi va negar tement quedar pitjor. Soler sentencià: "Así he nacido, y así seguiré siendo".

Malgrat la diversitat de diagnòstics que hem vist i que no ajuden a concretar quin tipus de defecte tenia Soler, tots coincideixen en la capacitat que tenia de fer-lo passar totalment desapercebut en transcórrer només una o dues escenes. Com diu Riera i Bertran, tenia un veritable talent dominador de la natura cruel. Agulló, molt més realista, explica que fou gràcies a aquest defecte físic que Soler no va marxar al teatre espanyol, com hauria sigut lògic per a una actriu de tanta qualitat:

y vindrá aquí molt bé la observació que feya un de nostres primers autors dramàtics, que al parlarli y dóldres un dia'l que escriu aquestas ratllas, de las naturals imperfeccions de la Soler, deya, que sort havia tingut l'escena catalana dels defectes vocals de la Soler, puix a n'ells la devia, que de no haverlos tingut, hauria anat més amunt, hauria volat més alt y l'haurian perdut de vista, haventla d'admirar després, casi sempre de lluny, com hem admirat á la Diez y a la Lamadrid.

Present en l'estrena de *La Gata* (octubre de 1864) va representar-hi les primeres gatades de Soler i les altres obres que es van escriure per a la secció; seguí amb la companyia regular de l'Odeon —que es componia bàsicament dels mateixos actors de *La Gata* i on coincidí amb Fermina Vilches o Anna Alfonso—, també quan la secció va passar a denominar-se Teatre Català, l'abril de 1866. A banda, va formar part de l'elenc que Vidal i Valenciano va poder ajuntar per estrenar *Tal faràs, tal trobaràs* el 1865 al Teatre Principal. Per a Riera i Bertran, aquest drama fou l'inici de la "brillantor" de la seva carrera en el nostre teatre (1879: 141).

²³⁶ ROURE, Conrad "Anys enllà. Aplech de recordances dels temps juvenívols. Secció de 'La Gata' en l'Odeón" a *La Il·lustració Catalana*, n. 665 (05.03.1916), p. 8. Després a Poblet (1965: 185).

Però si algun mèrit li és atorgat contínuament és haver donat més valor als drames de Frederic Soler amb la seva interpretació. Moltes de les ressenyes que hem consultat destaquen especialment la seva caracterització de *La dida*, però també la baronessa d'*El ferrer de tall* o la protagonista de *Senyora i majora*, fins al punt que Agulló (1884: 22) afirma que bona part de l'èxit “va caure de retop sobre l'autor, que ell més que ningú sap lo que valia, y á lo que arribava son poderós talent dramàtic”.

Al costat de Lleó Fontova, van fer estada al teatre de la Zarzuela l'estiu de 1866. L'octubre de 1867 va marxar, com la resta de companys de Teatre Català, al teatre Romea de la mà de Frederic Soler, on va excel·lir com a primera dama al costat de Fontova, Roca o Joaquim Garcia-Parreño, actor que va prendre les regnes de la companyia la temporada 1871-72 fent-la alternar amb els teatres del Liceu i de l'Olimpo. L'estiu de l'any anterior, el de 1872, ve a Tarragona (9.5), com hem documentat.

Conrad Roure recordava l'amabilitat i el *fair play* de Francesca Soler de cara als seus companys de professió, tot i la seva preeminència, arran d'una anècdota més de les moltes que contenen les seves memòries. Explica que va escriure la comèdia *Un pom de violes* pensant en ella i, per això, la hi va portar perquè la llegís.²³⁷ Un cop llegida, l'actriu va agrair moltíssim l'obra dedicada, que li havia agradat molt. Ara bé, va declinar representar-la, ja que el paper estava pensat per a una dama jove i, per tant, era més lògic que la representés Fermina Vilches, companya seva del Romea. Com que el disgust de Roure fou tal, després d'haver fet tota una obra en honor seu, Soler va accedir a demanar-li a Vilches si no li sabia greu que aquell paper fos per a ella. L'actriu jove, per descomptat, no va poder negar-s'hi i, finalment, la comèdia va estrenar-se el 30 de desembre de 1869 amb Soler al capdavant.

Que es prenia l'ofici d'una manera seriosa també es demostra amb un detall que també ha passat desapercebut en moltes aproximacions que s'han fet de l'actriu i que ens mostra també la mena de *formació* de què disposaven. Riera i Bertran (1879: 145) explica que tenia costum d'anar a veure teatre al Liceu o al Principal per observar altres actrius, especialment les estrangeres, entre les quals es troba l'actriu admirada per Yxart, Pezzana:

No en va l'hem vista diversas vegadas escoltant, ab devot reculliment en los primers teatros de Barcelona, las obras del geni ó del potent vigor dramátich donadas á conéxer per companyías estrangeras baix la superior direcció d'un Rossi, d'un Salvini y d'una Pezzana. Lo segon contava ab una dama qu'era tresor inacabable de puríssim sentiment: la Marini. ¿Podía véurela sens apendrehi la Soler? ¿No li ensenyaria res la Pezzana, conjunt y armonía admirable de las més robustas y més delicadas qualitats?

Va romandre al Romea (“per tants anys n'ha sigut Reyna” deia Aguiló) fins que va haver de retirar-se per malaltia. Julio (SANMARTÍ et al. 2010: 61) diu que s'hi va estar fins l'estiu de

²³⁷ Artís copiat en les seves notes la dedicatòria que deixà Roure en l'exemplar imprès. Aquesta és, sens dubte, la més pomposa i refistolada de totes les notes recollides.

1880 mentre que Agulló recorda que la seva darrera funció va ser l'abril de 1879, tot i que des de 1877 treballava "amb fatiga". En la ressenya arran de la mort, Roca i Roca calculava en uns dos o tres anys l'espai durant el qual va estar retirada abans de morir; Ximeno també compta dos anys; Opisso no concreta més enllà d'"algunos años"... Per la nostra part hem localitzat una funció al Romea amb *Senyora i majora* en cartell, en què Carlota de Mena²³⁸ va haver de substituir-la perquè s'havia indisposat (DC 21.12.1879) i una gasetilla breu on s'anunciava que estava greument malalta, el 24 de desembre de 1881 (LV). No en tenim més dades.

Fos el temps que fos, no ho va passar gaire bé i no ho devia fer públic, ja que la mort va sobtar més d'un que encara guardava l'esperança de tornar-la a veure. L'agonia no devia venir tant per la malaltia que se la va acabar enduent, com per la frustració de no poder actuar, frustració que fins i tot li va escurçar la vida. Així ho conta Agulló a l'inici del article que hem anat desgranant aquí:

No teia més que 51 anys, y encara que una mica envellida per lo patir llarch y avorrit d'una malaltia que penosament s'anava arrossegant fins á son terme, y per aquell foch del geni que dintre son cap covava, y ab quals flamaradas tantas voltas haviam vist la realitat més artissada (permétissem la frase) d'una creació perfecta, complerta, grossa; aquell foch del geni la consumia ab engunias; li feya veure l'escena catalana, cada dia més poderosa, cada dia més brillant, y ella no podia serhi; feya esforços sobrehumans, anava fins á l'escenari de Romea, arribava moltas voltas á vestir-se, y al anar á sortir, no podia; la veu se li nuava al coll; la llengua perdia son joch, y no podia articular paraula: veyá sos fills á mans de madrastras, per ella, y axò no ho podia veure ab tranquil·tat, per més que aquestas madrastras haguesen tractat tant be als fills del seu cor, com ho feyan las Sras. Vidal y Pallardó.

Tot i que sona a tòpic, tots van lamentar la seva mort dient que el forat que deixava seria molt difícil d'omplir. Roure, per exemple, confessava que tot i que no era costum seva, no podia evitar pensar en ella cada cop que veia una obra on ella havia actuat. Però si una opinió fa un senyal feridor per a la història de Soler i de la resta d'intèrprets catalans és la d'Antònia Opisso. En l'article "De todo" es dedicava a fer una repassada a l'any que havia acabat i el que entrava, el 1884. En parlar de teatre anunciava l'estrena de la tragèdia *Judit de Welp*, de Guimerà, autor del qual es podia esperar molt, no així de la sort que podia córrer l'obra tenint en compte que els actors catalans: "son admirables en la comedia, decaen en el drama, y en la tragedia... sabe Dios lo que harán en la tragedia".

I segueix:

Solo una actriz podría interpretar cumplidamente la protagonista del Sr. Guimerá, pero esa actriz que hace algunos años murió para la escena, ha muerto recientemente para el mundo. Nunca había tratado á la que en vida fué Doña Francisca Soler de Rós, pero la había admirado muchas veces; hoy al apuntar por vez primera su nombre, comprendo mas que nunca todo lo

²³⁸ Veient aquest gest, potser caldria replantejar si era tal la rivalitat de la companyia Tutau-Mena amb la del Romea (MORELL: 1995: 117).

que valía, pero es tan triste aquilatar el talento de un actor porque ya no exista; ¡sin embargo!
Es el solo encanto de la muerte.

De ben segur que l'actriu no hauria estat d'acord amb una opinió tan pessimista de la tarragonina, ja que Riera i Bertran²³⁹ va deixar clar l'opció de Soler de deixar pas a les noves generacions ("Lo decurs dels anys li ha consellat fer lloch á novas intérpretes de determinadas obras primeras de la renaxensa: ha obehit lo consell y n'ha sortit ben guanyadora"). Ho posava en dubte per elogiar-la tot dient que continuava sent ben capaç d'interpretar papers nous: "¿Qué importa la trasformació, quan no implica decadencia del esperit, sinó necessitat y aprofitament de nous y valiosos medis pera guanyar altrás victorias?".

Elogiava, en aquest sentit i com gairebé tots, la seva mal·leabilitat, la capacitat d'adaptació a qualsevol registre, còmic o dramàtic, amb personatges molt distants entre si. I això la feia particular, perquè defugia la inèrcia aquella que portava un actor a encasellar-se en un sol tipus de personatge: "Si algú duptar pogués de que l'eczacta interpretació de qualsevol carácter igualment pot afavorir á una actrís de mérit, aviát se convencería de son error admirant á nostra distingida compatricia". Prenent el millor paper que Riera i Bertran li recorda, el de protagonista de *La dida*, s'intueix el canvi de perspectiva sobre la manera d'interpretar dels actors del recuperat teatre català. Si aquell drama havia tingut èxit era tant per l'encert de l'autor en dibuixar un "tipo tant més interessant quant ménos comú" com en l'esforç de Soler de Ros per aconseguir-ne la "idealisació". S'identificava i es creia el personatge, se'l feia seu

s'identifica ab los personatjes que representa; que quan enrahona —parlant ó callant—, transmet l'idea del autor sense rezels, sense fluctuacions, sense perillosas ambigüetats: segura de lo que deu fer pensar, perque realment ho pensa; segura de lo que deu fer sentir, perqu'ella ho sent de debó

És per això que la considera element principal de "vida i de progrés del teatro de Catalunya". A la interpretació, s'hi sumava el físic i la caracterització, que apuntaven cap a una major versemblança i naturalitat:

Aquella figura alta y ben proporcionada, aquell rostre noble y expressiu, ben catalanesch, que's contrau y s'expansiona á plaher, alguna volta ab eccés; aquells ulls negres, brillants, en que hi resideix l'ánima, aquellas bonas maneras trobadas sens violencia, jamay vulgars; aquella propietat y aquell bon gust en lo vestir y en lo caracterisarse, que res té d'imitació rastrera ni de disfressa y embadurnaments barrochs á que tendexen sempre'ls mals cómichs.

Josep Roca i Roca (1884) també distingia entre talent i físic. Així, parlava de talent, de cor, de comprendre i sentir, d'identificació i de "realisme sobri com la veritat mateixa" però amb vida i vigor que feien oblidar els defectes. I afegeix: "¿Cóm s'explica sinó, que no sent hermosa (tampoch era lletja) y tenint un defecte en la pronunciació y una veu mal timbrada, s'imposés al públich, tot just apareixia en escena?".

²³⁹ Totes les cites que vénen a continuació pertanyen al seu article de 1879 publicat a *La Renaixença*.

Tornant a Riera i Bertran, l'autor de la ressenya més valuosa que tenim sobre l'actriu, acabava desitjant-li un futur de dama característica ben prometedora mentre la veu no li fallés per culpa d'aquella despietada naturalesa vocal. Però la salut li va fallar encara no cinc anys després, i caldria pensar que havent gaudit de la popularitat que va tenir, tindria un reconeixement a la mateixa alçada.

Doncs bé, per no trencar amb la tònica seguida per totes les actrius que hem vist fins ara, l'oblit va arribar fins i tot per a la primera dama dels Odeon i Romea dirigits per Soler. Francisca Soler de Ros no va ocupar més espai que uns minsos articles necrològics, sintètics, de compromís. Josep Roca i Roca (1884) ho dibuixava amb acritud:

No ha tingut per epitafi sinó tres ó quatre gacetillas dels altres tants periódichs locals: algunas ratllas incorrectas, escritas precipitadamente, en la secció del periódich destinada a donar compte de tots los passos de SS. AA. Los prínceps de Baviera, de un home que s'ha trencat una cama, de un gos que ha mossegat á un senyor ó de un lladre que ha fet corre un rellotje. La secció de la curiositat y de las fruslerías. Molt més, moltíssim més mereixia la primera dama del teatro catalá.

Encara sort que els companys d'ofici van acompanyar-la en l'enterrament. Tota la companyia catalana del Romea, així com els admiradors, van formar part del comiat. Iscle Soler i Lleó Fontova, Fredric Soler i Conrad Roure i representants de l'empresa del Romea sostenien les gases que penjaven del fèretre. Vidal i Valenciano hi va enviar una corona, a la qual s'hi va unir una altra de Caterina Mirambell en nom de totes les actrius i una d'Ermengol Goula en nom dels actors. Fins i tot, un pintor "siguiendo la costumbre establecida" va fer un esbós de l'actriu per fer-ne un quadre. (LV 15.01.1885).

3.2.3.2 Lleó Fontova

Com ja va dir Josep Artís en els articles a *Mirador*, poques coses resten de dir d'aquest actor. De fet, ell mateix va ser qui n'elaborà la *Semblança* que és, ara com ara, la font més important de dades de què disposem.²⁴⁰ L'estudi és la conferència que aquest periodista va pronunciar per inaugurar l'exposició que la Institució del Teatre va organitzar el gener del 36 amb el fons que la família de l'actor havia donat al Museu del Teatre —via Ventura Gassol, conseller de Cultura. Malgrat que una conferència inaugural per a una exposició pugui semblar un context poc atent a la recerca i el debat, lluny del simple elogi i record, Artís elabora un dossier de recopilació de tot allò que les plomes més significatives de finals del XIX van dedicar

²⁴⁰ ARTÍS, Josep (1933) "Principi i fi d'un gran comediant" a *Mirador*, 15.06.1933 i 29.06.1933, p. 5. ARTÍS, Josep (1936). *Semblança de Lleó Fontova*. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Publicacions de la Institució del Teatre. També hem tingut en compte aquí *l'Homenatge als que foren comedians vuitcentistes del Teatre Català* (1925), així com: RIERA I BERTRAN, J. (1879). "Los actors del teatro catalá" a *La Renaixença*, Any IX, n. 2 (05.02.1879) i "Lleó Fontova" a *La Il·lustració Catalana*, Any IV, n.81 (28.02.1883). ROCA I ROCA, Josep [P. del O.] (1891). "Leon Fontova", Secció *La semana en Barcelona* a *La Vanguardia* (04.01.1891), p. 4, a més dels que citem en notes següents.

a Lleó Fontova Mareca. Així, pren l'estudi sobre els actors catalans de Joaquim Riera i Bertran a *La Renaixença* (1879), però també Conrad Roure, els crítics Joan Sardà, Josep Yxart, Miquel i Badia, l'escriptor Raimon Casellas o el mateix Frederic Soler, personatge ineludible en la vida d'aquest grup d'actors que ara visitem.

A pesar de l'aparent abundor de dades, encara ningú no s'ha decidit a fer llum en dos dels episodis que el mateix Artís confessava no haver aclarit, i que són la incorporació de Fontova als escenaris, per un costat, i la sortida del Romea, per l'altre. Curet i Carme Morell tampoc van afegir-hi gaire perquè no era el seu objectiu principal. Malgrat això, hem volgut posar ordre a la biografia de l'actor per fer avançar la recerca, que ha de començar invariablement tornant a la *Semblança de Lleó Fontova*.

Furgant en una de les referències d'aquesta conferència-estudi, la de Josep Yxart,²⁴¹ hem fet cap a les altres aportacions de la vetllada que la Lliga Catalanista va dedicar-li el gener de 1891, quan feia ben poc que havia mort. És natural que d'una tria obligada, Artís es quedés amb l'aportació del crític tarragoní, més enfocada al seu art interpretatiu i a la trajectòria incident en el teatre català. Ara bé, la lluíssor de l'article del crític havia deixat a l'ombra una altra intervenció que ha resultat ser una de les que més dades sobre la vida personal de l'actor ha facilitat i, que sapiguem, encara ningú no havia aprofitat. Es tracta de la necrològica que en va fer l'arquitecte Bonaventura Bassegoda,²⁴² articulada en tres àmbits: família, ofici i país.

Gràcies a ell sabem que va néixer el 20 de febrer de 1838 a Barcelona, fill d'una família de treballadors. La marxa del pare a Amèrica va deixar la mare i a Fontova sols (desconeixem si tenia germans), per la qual cosa va haver de posar-se ben aviat a treballar per mantenir-se. La laboriositat és una dels trets que tots li van subratllar (MORELL 1995: 112, ROURE vol. II 1926: 194, ARTÍS 1936: 52, ROCA I ROCA 1891:4) ja que va dedicar-se (i estudiar, segons alguns, com Morell o Bassegoda mateix) al dibuix, la pintura, la música i la fotografia, disciplina en què va treballar com a professional obrint un estudi a la plaça Reial de Barcelona, número 10. La relació amb l'art fotogràfic, com veurem, marcaria profundament la seva manera d'interpretar, basada en l'observació i el detall. A banda, gràcies a la col·lecció de retrats que es va fer fer,²⁴³ les descripcions que ens n'han arribat prenen vida fins a tal punt que no ens és difícil d'entendre la reacció que va tenir l'actor italià Novelli en veure-les, anècdota que van recollir Riera i Bertran (1879, 1883) i Josep Roca i Roca (1891), com veurem després.

²⁴¹ Publicada a *La Il·lustració Catalana*, n. 253 (31.01.1891) i, temps després juntament amb altres textos de Casellas, Morató i una entrevista amb Iscle Soler a *La Veu de Catalunya* (09.07.1910).

²⁴² Publicada a *La Renaixença*. Any XXI, n. 1-3 (1891).

²⁴³ Per a aquesta relació entre fotografia i teatre, així com per la col·lecció de retrats de Fontova, fets per Narcís Novas [Nobas], resulta utilíssima la tesi *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)* de Núria Fernández Rius, especialment les pàgines 415-420. [Dept. d'Història de l'Art de la UB, llegida el 27 de juny de 2011 i dirigida per Teresa M. Sala García.]

Disponible a *Tesis en xarxa*: <<http://hdl.handle.net/10803/32063>> [Darrera consulta, gener de 2013].

A banda de la vessant artística, sembla que va tenir un ofici més mundà per assegurar-se la tranquil·litat econòmica. *La Il·lustració Catalana*, en anunciar-ne la mort,²⁴⁴ deia que sent fill d'una família humil, començà a actuar amb aficionats “mentres ocupava una plassa d'estanquer”. En canvi, Morell i Artís (1936: 13) diuen que fou escrivent en una oficina; Riera i Bertran (1879) concreta més: era la “del Ingenier civil de la província”, els companys de la qual no haurien pogut arribar a imaginar-se on arribaria Fontova. Bassegoda, finalment, diu que aconseguí la plaça d'escrivent a les oficines d'Obres Públiques que li garantí l'estabilitat suficient per poder pensar a casar-se. Cap d'ells, però, és més precís pel que fa a dates i lloc.

El casament també és una dada que desconexim. La seva esposa fou Catalina Planas Sansalvadó, però no en sabem res més, cosa que ens fa pensar que no era actriu (perquè segurament Fontova l'hauria promocionat al costat seu) i que devia morir a Buenos Aires, tal volta, on van fer cap tota la família passada la mort del pare. El major, Conrad, va nèixer el 1865, per tant, Lleó Fontova va ser pare amb 27 anys. La filla gran, Caterina —també seria actriu— va nèixer el 1866. Després van venir Amàlia, de qui en desconexim l'any de naixement, Lleó (1875) i August (1881), que no apareix a la GEC, però que va marcar profundament la vida del nostre actor. Arran de l'estada a l'Argentina i gràcies a la sèrie de tres articles de Miquel Balmas Jordana a *El Teatre Català* sabem que encara hi havia una altra filla, Elvira.²⁴⁵

El cas d'August és, juntament amb la mort de la mare i el comiat del Romea, una de les tres grans desgràcies de la seva vida, com remarca Bassegoda. El fill petit va morir de diftèria el 28 de desembre de 1888 amb només 7 anys.²⁴⁶ Sembla que aquest fet luctuós el va tocar de fort, com narra literàriament Roca:

en su mente clavóse como una obsesión invencible la idea fatal de que él también había de morir el día de Inocentes, el día mismo en que iba á cumplirse el segundo aniversario del fallecimiento del niño. En vano su esposa y sus hijas trataban de distraerle, arrancando de su imaginación semejante idea: en sus cortos sueños veía á Augusto y tendía las manos, para acariciarle, y al despertar, sin decir palabra, señalaba con los dedos los días de vida que le faltaban: siete... seis... cinco... cuatro... tres... dos... uno!

Pues bien: Fontova falleció el día mismo de tan funesto aniversario.

I és que totes les notícies i articles que van aparèixer arran de la mort deixaven molt clar la devoció que sentia pels seus i el desfici que passava per poder-los oferir una vida còmoda i amb cert benestar. Als fills Conrad i Lleó, per exemple, els va enviar a estudiar al conservatori de Brussel·les, d'on van tornar com a grans músics (de piano i violí, respectivament). A la filla gran,

²⁴⁴ Any XII, n. 251 (31.12.1890) p. 2.

²⁴⁵ Se'n publica un retrat al número 147 (19.12.1914) però no s'hi diu que fos actriu. D'altra banda, gràcies a Balmas sabem que Amàlia es va casar amb Joan B. Llonch, galant jove del teatre Novetats que també va viatjar a Buenos Aires, on dirigiria el quadre dramàtic del Centre Català de la ciutat, on actuarien els Fontova.

²⁴⁶ Segons breus a *La Tomasa*, any II n. 19 (04.01.1889) i *La Publicidad*, any XI, n. 285 (30.12.1888).

Caterina, li procurava papers: “L’autor fulano m’ha promès una obra per a la Caterineta” (BASSEGODA 1891: 36). Aquest autor així ho explicava:

Que podré contarvos jo, en aquestos instants d’anyorament, de tot lo que ha sigut l’artista que plorém, pera sa família? Solsament coneix de son amor de pare, los detalls mes sabuts ja de tothom. Qui no l’havia anat á veure en son quartet del teatre en algun intermedí, sense que li contés ab lo semblant radiós d’alegría los progresos dels seus fills en sas respectivas carreras. [...] Ell rendí cult fervorós a la familia.

Quan Artís (1936: 53) esmenta les obres dramàtiques que també va escriure —mínimes, poc ambicioses, val a dir— explica que els fills van fer petites aparicions als escenaris del Romea i El Buen Retiro, com fou el cas de l’estrena de *La casa d’en Garlanda* (1881), on Fontova va fer venir bé la trama perquè hi apareguessin tots i, a més, Conrad i Lleó toquessin els instruments que ja començaven a dominar. L’estiu abans de morir, ja apareixien a la premsa com a grans músics:

‘S Trovan en Olot los fills del nostre distingit actor Don Lleó Fontova, Conrado y León, que venen á passar los días de vacaciones á Espanya desde’l conservatori de Bruselas, en hont l’últim ha alcançat lo segon premi en los exámenes que acaban de efectuarse. ‘S parla de si darán algun concert durant la seva estancia en aquella histórica y pintoresca vila’.²⁴⁷

Igualment, el llarg article de Frederic Soler a *L’Avenç*²⁴⁸ reflectia el mateix delir pels fills que des de Brussel·les li escrivien cartes a diari, de quatre o cinc fulls com a mínim per petició del pare. Explica Soler l’ànima d’esperar el carter: “Yo l’havia arribat a veure dret, en son quarto, escrivint a sos fills en la nit d’un estreno”. Cal dir que tant Soler com la resta d’autors que li dedicaren algunes ratlles no s’estalvien de dir que tal defici, tanta preocupació, li provocaven un malviure, una existència difícil. Més enllà d’una retòrica particular i filla de l’elogi necrològic, el dibuix que en queda és el d’un Fontova patològicament angoixat, obsessiu amb la família i els amics.

Ara bé, aïllada l’abrandada defensa de la família, així com la lectura psicològica, molt del moment, nosaltres no sabem veure-hi altra cosa que l’esforç per no caure en l’endèmica pobresa del comediant. Significativa és la coincidència: en el número de *La Il·lustració Catalana* on s’homenatja Fontova apareix el gravat de Josep Valero, actor eminent del teatre castellà a l’altura del mateix Romea que “després d’una llarga carrera de treball y de gloria ha mort pobre entre nosaltres”.

Abans d’entrar en la seva carrera dramàtica, és necessari deixar dit que Fontova va viure algun temps a Tarragona, si hem de creure Roca i Roca: “Aunque nacido en nuestra capital, había pasado su infancia y una parte de su juventud en Tarragona”. El redactor anònim de *La Opinión* (de Tarragona) que n’escrigué la necrològica cinc dies abans que Roca (30.12.1891) ja

²⁴⁷ Breu aparegut a *La Tomasa*, n. 103 (15.09.1890) p. 12.

²⁴⁸ SOLER, Frederic (1891). “Fontova” a *L’Avenç*, 2a època, any III, n. 1 (31.01.1891) p. 23-28.

havia fet notar que molts dels seus amics creien que era tarragoní, “por haber pasado en dicha ciudad los primeros años de su infancia”. Però no només els seus amics s’ho pensaven, ja que hem recollit una notícia del certamen humorístic i literari de Lo Bolit en la mateixa línia.

Ya obran en poder de la junta de la seccion humorística Lo Bolit casi todos los premios ofrecidos por las sociedades de esta capital y particulares [...] Segun noticias, el premio ofrecido por la seccion artística del "Centro tarraconense" consistente en Un humorístico regalo de boda lo ha ganado D. Manuel Casademunt, habiendo obtenido dos accésits el popular actor, hijo de esta capital, señor Fontova. [...]. (DDT 01.09.1880)

Per desgràcia, no hem trobat cap document en arxius i fons locals que ho confirmi, ni tan sols la presència de l’actor i la seva família a la ciutat al llarg dels quaranta.

L’entrada de Fontova als escenaris va ser a través de les plataformes d’aficionats, com era habitual. Josep Artís (1936: 10) —i després Curet i Morell— prenen com a testimoni la veu de Frederic Soler (*L’Avenç*, 1891) que relata com va conèixer l’actor al teatre particular del carrer de Sant Domènec del Call anomenat Teatre de l’Amistat, o bé teatre del Sr. Mora, com era conegut popularment. Diu Soler que en aquell cinquè pis, on l’alcova servia de teatre, va veure clar que Fontova seria actor i ell, en canvi, no. Després d’això van perdre’s la pista durant uns anys. Artís situa l’episodi en els anys 1858-59 (tanmateix, més endavant afirma que “el nom de Fontova com a militant dels elencs actuant en diversos ‘Tallers’ aparegué per primera vegada el 1860”).

Conrad Roure (1926:194) concretava ben poc per a l’etapa d’aficionat: “sentíase atraído por el arte y además de efectuar ensayos literarios, dedicándose a la poesía humorística, comenzó a entrar en el teatro, formando parte de compañías de aficionados”. Curet (1967: 285, 293) només subratlla que fou d’aquella primera fornada de comedians que no van deixar els seus oficis respectius. Roca i Roca (*La Vanguardia*, 1891), per contra, en situa els inicis al Teatre de l’Olimpo al costat dels actors Villahermosa, Clucellas i Gervasi Roca fent teatre en castellà (hagué de ser a partir de la temporada d’hivern de 1861-1862, que és quan Morell (1995a: 99) documenta l’activitat de Gervasi Roca en aquell local). Coincideix aquí Bassegoda, que afegeix a l’Olimpo els teatres d’Orient i l’**Odeón**.

Tornant a Artís, sembla que sent aficionat va assistir a les classes de declamació a l’Orfeó Barcelonès (1860), on coincidí amb Carlota de Mena i Iscle Soler.²⁴⁹ Després d’això, el relat d’Artís salta fins a l’estiu de 1862, quan aparegué encara com a aficionat als Camps Elisis al costat de Gervasi Roca i sota el pseudònim de *Fontseca*, dada que també reproduïx Roure

²⁴⁹ No pas el Conservatori d’Angelon i Balaguer. Si hagués sigut aquest, P. del O. (Roca i Roca) en els articles sobre l’Odeon, hauria fet esment d’una eminència com Fontova a l’hora d’enumerar els actors que sortiren d’aquell Conservatori Barcelonès (Goula, Ibáñez, Rosalia Soler i Mercè Abella, per a la declamació). Vegeu *L’Esquella de la Torratxa*, any IX, n. 446 (30.07.1887) p. 419. De fet, a l’article que va fer a *La Vanguardia* en record de Fontova, Roca i Roca diu que “Fontova todo se lo debía á sí mismo. Ni tuvo maestros, ni frecuentó conservatorios”. De nou, reclamem la necessitat d’estudis que facin llum sobre aquests centres de formació.

(1926 II: 194) i Curet (1967: 294) però que només documenta Morell al *Diario de Barcelona* (1995a: 99 i 112, n. 137).

L'orla de *La Escena Catalana* de 1907 apunta que fou llavors quan estudià “ab profit” l'art de Gervasi Roca, amb la qual cosa s'hi estableix una relació de mestratge. Per contra, en l'entrevista a *La Veu de Catalunya*, Iscle Soler no el filiava a Roca, sinó a un altre dels actors claus del moment: Josep Villahermosa, que “és el que va fer actor a n'en Fontova” i amb qui també coincidí.²⁵⁰

Deixeble de qui fos, en l'article de Josep Artís sobre el còmic Domènec Aymerich, que traçava una genealogia imprescindible de l'actor còmic català partint de Robrenyo, se situava Fontova com el més reeixit dels còmics catalans:

És el cert que bona part del respecte i de l'admiració que envoltaven a aquest [la figura de l'actor còmic] es degué a la presència de Fontova, el menys graciós, potser, de tots els intèrprets de la seva corda; el més genial, extens i equilibrat, però, de quants comedians antics i moderns han explotat la vena faceciosa. El relleu assolit per l'actor còmic arribà a Fontova al punt més alt. Els autors, les empreses, el públic i la crítica, tingueren per Fontova els màxims miraments.²⁵¹

Fou una figura de referència fins al punt que

Ultra els professionals susdits, ha comptat en cada teatret particular —moltíssims hi comptem encara— amb l'aficionat que ha tingut a gran honor de representar el què abans s'en deien «els Fontoves».

El pas cap a la major professionalització va tenir lloc el setembre del 1862 (temp. 1862-63), quan la companyia *professional* de l'Odeon el va contractar en qualitat de galant jove (MORELL 1995a: 112, i 103 per a tot l'elenc; ROURE 1926 II: 194). Morell afegeix que el novembre mateix entrà a formà part de l'elenc d'aficionats Melpòmene, emparats en el mateix local.

Segons Artís, “empès pels consells d'uns i altres, al·lucinat pels aplaudiments, obeint també a l'optimisme que vessaven els seus vint-i-quatre anys [...] cedí Fontova a la dèria, cada dia més acusada, de canalitzar la seva vocació” (1936: 12 i 13). Ingressà per a la temporada 62-63 en qualitat de primer actor còmic de la companyia professional de l'Odeon (“un estol de joves, mig actors, mig aficionats, que esmerçaven a representar, els lleures que els permetia el respectiu ofici [...] només els diumenges i dies de festa”). Seguint l'estudiós, cal entendre que la temporada següent (1863-64) ascendí a director del gènere còmic perquè, com a tal (1936: 15), demanà a Pitarra *L'esquella* per al seu benefici.

Respecte del càrrec i a la cronologia, doncs, Morell contradiu Artís. Morell no el documenta com a primer actor còmic fins a la temporada 1864-65, quan marxa Gervasi Roca de l'Odeon i n'ocupa el lloc. No és fins la temporada següent (65-66) quan el registra exercint

²⁵⁰ “En memoria y honorar del eximi comediante Lleó Fontova”. *La Veu de Catalunya* (09.07.1910). Conté articles d'Yxart, Casellas, Morató...

²⁵¹ a *El Teatre Català*, Any I, n. 1 (01.10.1932) p. 2-5.

de director d'aquests gèneres. Confirmen Morell un article a *La Escena Catalana* ([s. a.] "En Fontova al pedestal", n. 197, 16.07.1910) pel qual Fontova entrà el 1862 com a segon graciós de Gervasi Roca, i l'entrevista d'Iscler Soler per a *La Veu de Catalunya*.

D'altra banda, però, només Morell vincula Fontova a la Melpòmene i, tangencialment Bassegoda —recordem que havia inclòs l'Odeon com a plataforma d'aficionats al currículum de Fontova.

Ens entretenim en aquest detall perquè té incidència en l'estrena de *L'esquella de la torratxa* i en la participació de Fontova en tot el procés. Creiem poder fer-hi llum. Quan l'estudiosa de l'obra de Soler analitza la societat d'aficionats, s'escarrassa a dir que no actuaven en diumenges i festius, que com hem vist amb Artís, era el dia de la companyia professional, sinó en dijous (1995a: 202).²⁵² Llavors, si Fontova va mantenir la seva feina tal com apunten totes les fonts (Curet, Artís...) no veiem viable que formés part de la Melpòmene.

A més, si reprenem el fil del relat de Frederic Soler, podem veure des de quina posició va intervenir Fontova. En la infinitat d'articles que van aparèixer en morir l'actor, el 28 de desembre de 1890, n'hi ha un altre de Frederic Soler.²⁵³ Es tracta del record publicat a *La Il·lustració Catalana*.²⁵⁴ D'entrada, el poeta diu que fins a l'estada a l'Odeon, no coneixia Fontova, cosa que es contradiu amb l'episodi del teatre del Sr. Mora relatat per ell mateix en aquell primer article a *L'Avenç* que hem tractat. Al marge d'això, narra que després que Joan Soriols li proposés fer plegats una sarsuela —la futura *L'esquella de la torratxa*— aquest va gestionar l'estrena a l'Odeon a càrrec dels aficionats de la societat Melpòmene tirant del fil del vincle familiar entre Soriols i Solà, director de la societat (vegeu ARTÍS 1936: 14).²⁵⁵ Doncs bé, diu Soler que Fontova assistí amb Joaquim Dimas (com a espectador, entenem) a un dels assajos de la gatada i, en acabar, li va demanar la peça per al propi benefici amb la companyia professional. Aleshores, queda clar que en cap cas Fontova era part de la Melpòmene. Per acabar de complicar la cosa i oferir totes les llacunes amb què hem topat, entra Conrad Roure

²⁵² Més concretament, l'estrena de l'obra tingué lloc el dijous 25 de febrer de 1864, i no pas el 24, com s'ha anat repetint, qüestió a la qual no hi dona més importància (1995a: 203). Tampoc donarem nosaltres importància, doncs, al fet que l'estrena per part de la companyia oficial de l'Odeon va tenir lloc el dia 11 d'abril de 1864 (1995a: 102, 196), això és, un dilluns, i no pas un diumenge o festiu, com caldria esperar o que la data de l'aprovació pel censor porti el dia 18 (1995a: 56).

²⁵³ Atesa la vinculació de tots dos, Soler va ser requerit per moltes publicacions perquè n'escrivís algun article. En molts d'aquests textos Soler confessa estar sobrepassat per la demanda, fins al punt de confessar l'extenuació: "Després de la mort de Fontova he escrit tant y per tants periòdics parlant d'ell, que ja no sé què dirne" (article a *L'Avenç*) o bé "No tinc espai per més; no trovo ja idees" a *La Tomasa*, n. 123 (02.01.1891) reproduït també al monogràfic de *La Escena Catalana* n. 196 (09.07.1910).

²⁵⁴ "Fontova. Sa carrera artística I". Com el de *L'Avenç*, va aparèixer el dia 31.01.1891 (Any XII, n. 253). No hi ha una segona part com s'anuncia, sinó que en el núm. 254 (15.02.1891) apareix una lloa, *La mort d'en Fontova*, que Soler va escriure expressament per honorar el difunt al Romea.

²⁵⁵ En canvi, segons Roure (1903, via Morell (1995a: 201)) fou Soler qui va requerir Soriols perquè li musicqués algunes parts. Artís (1936: 14) recupera un text (no en diu la font) de Soler molt semblant, per bé que formalment diferent, al de *L'Avenç*, en què torna a ser Soriols qui, coneixent el text de la gatada, va demanar posar-hi música. Conté un error flagrant, però: diu que el drama *Fivaller* i la gatada foren el benefici de Fontova del 24 de febrer del 1864.

(1926 II: 164), que diu que en acabar l'estrena de la gatada —no pas en els assajos— acudiren Fontova i Dimas “pidiéndole les permitiera poner la obra en las representaciones públicas del teatro, dividiendo la pieza en dos actos y aligerándola de algunas escenas que Fontova dijo indicaría para hacer la obra aún mas agradable”. Curet, que segueix aquesta veta, (1967: 124) obvia dir qui va recomanar a Soler d'arreglar la peça perquè fos menys feixuga.

Sigui com sigui, Soler relata que mentre anaven fent-se funcions de *L'esquella* pels de Melpòmene, es trobava de tant en tant Fontova “entre bastidors” que li deia:

—Axò va molt bé, senyor Soler, me deya; però esperi, esperi, axó no compon re: ja veura'l vespre que la representarém nosaltres.

I que quan la van representar, efectivament, els de la companyia professional a l'abril per al benefici de Fontova, precisament, va tenir un èxit esclatant o, com diu Soler a *La Il·lustració Catalana* “superb”, “transcendental”. Així ho va narrar Frederic Soler a *L'Avenç* (noteu la reiteració):

La representà, la paròdia, en l'antich teatre del Odeon, una companyia d'aficionats, d'una societat anomenada «Melpomene». Va lograr èxit y en Fontova era llavors primer actor còmic de l'odeon, no de «Melpomene». És a dir primer actor còmic dels actors d'ofici que tenia contractats l'Empresa, no dels aficionats que representaven en «Melpomene».

De fet, Morell mateixa reproduceix l'anunci de l'estrena del dia 11 d'abril amb l'anunci del benefici per a Fontova (Fontoba) i Joan Bertran. Segurament no va aprofundir-hi més. No sabem si Fontova i Dimas van manipular la gatada original de Soler, fins i tot pot ser que sigui una patinada de Roure. Tanmateix, tant Frederic Soler com Roure, ens demostren el paper d'encoratjador de Fontova que va decidir triar aquella gatada per al seu benefici. Tot i trobar-nos encara a les beceroles d'una normalització, es feien primers passos.

Per la nostra banda, considerem molt més creïble pel que fa a la coneixença entre tots dos personatges i l'estrena de la gatada el primer text de Soler (*L'Avenç*), perquè no entra en contradicció amb cap dada d'estudis posteriors i és formalment més *acurat*. A més, cal tenir en compte aquell factor de cansament que el mateix Soler va confessar en escriure tantes necrològiques i que potser li va apressar la ploma en els casos de *La Il·lustració Catalana* o en el text que reprèn Artís.

Pel que fa a la gènesi de *L'esquella de la torratxa* i la representació després a càrrec de la companyia regular de l'Odeon, queden encara alguns aspectes per aclarir, com ara qui la va posar en escena i qui foren els de la Melpòmene, com ja havíem vist en tractar Paca Soler de Ros. D'altra banda, és possible que Soler ometés a propòsit, com va fer en l'article de *L'Avenç*, que foren Fontova i Dimas qui li mostraren el potencial d'aquella peça, més enllà de l'àmbit particular? Per què ho revela, per contra, a *La Il·lustració Catalana*? Clavé la hi va demanar per a l'estiu, i així ho admet Soler sense problemes, però a l'hora de parlar de l'Odeon potser ara

caldria afegir la part de mèrit de Fontova, que a banda d'haver-la vist amb els aficionats, la va manipular per fer-la més viable (segons Roure), la va portar a escena durant l'estiu i la demanaria per al propi benefici, l'abril de 1864.

En resum, per tancar aquest desgavell de dades i abans de continuar, creiem haver vist que encara queden episodis per documentar i ordenar sobre els inicis de Fontova i de Soler en el teatre comercial.

De la presència als Camps Elisis l'estiu de 1864 i de la relació amb Gervasi Roca encara es desprèn un altre episodi que Artís va assenyalar en la mateixa *Semblança* i que Curet passa força per sobre.²⁵⁶ Es tracta de la preferència que Soler professava per Fontova i que va deixar Gervasi Roca fora de l'exclusiu cercle de Frederic Soler. En aquell article a *L'Avenç*, Soler explica que vist l'èxit de *L'esquella de la Torratxa* se li va acudir de muntar per a l'estiu següent una secció a l'Odeon "en la cual s'hi representessin obras no més divertidas".²⁵⁷ L'elecció del director va generar certa polèmica:

Encara que jo havia vist lo gran mèrit de Fontova, mon consoci lo mestre compositor Sr. Sariols, volia que l'actor còmic de la secció que voliam instaurar fos D. Gervasi Roca.

Llavors, aquest actor, de mèrits per cert molt recomenables, lograva molt èxit en las representacions de «L'Esquella de la Torratxa» y quedà decidit. Ell havia de ser lo director artístic de lo que més tart hauria de ser lo Teatre Català.

I vet aquí que Soler es pronuncià:

A mi em dolia que no ho fos Fontova; més llavors D. Gervasi Roca tenia ja guanyada la fama, era ja un mestre, y en Fontova, per més que més tart degué aventatjarlo, era llavors un aprenent.

L'hàbil visió empresarial de Sariols va fer que en els inicis de La Gata s'apostés per un actor amb una fama suficientment treballada perquè aportés prestigi —i públic, és clar— a la representació. Tard o d'hora, la voluntat de Soler acabaria imposant-se:

Yo no podia oposarme als desitjos del meu consoci.

Una casualitat va venir ben prompte en aussili de ma predilecció per Fontova.

En Gervasi Roca, sens ell pensarse que jo pogués saberho, parlà de modo ofensiu pera mas pobres produccions, y jo vaig fer servir d'excusa aquell etzart, pera què el mestre Sariols se decidís definitivament en favor de Fontova.

Quedà lograt mon desitj.

Curet (1967: 293) no detalla res d'això, sinó que diu simplement que Fontova fou escollit per dirigir La Gata "per determini de Frederic Soler" cosa que "va disgustar tant en Gervasi Roca, del qual havia après molt en Fontova, i que aspirava a aquell càrrec, que va desertar l'Odeon per passar al Romea". En veure la trajectòria de Gervasi Roca veurem confirmada la

²⁵⁶ També Bacardit (GALLÉN et al. 1989: 30).

²⁵⁷ Conrad Roure ho situa de l'endemà mateix de l'estrena a càrrec de la societat Melpómene (1926 II: 165) quan Dimas i Fontova van anar a la rellotgeria: "acordaron abrir una sección en el Odeón, cuya sección se titularía 'de la Gata'". Roure es vanta d'haver estat testimoni directe d'aquella "trascendental entrevista". Morell (1995a: 214) no tracta aquest detall.

partida a la Secció Catalana de Vidal i Valenciano. A banda, la conseqüència principal fou l'ascens a primer actor còmic de Fontova, com hem vist, la temporada 1864-65 al capdavant del teatre de Dimas. Fos com fos, Anton Feliu i Codina acabaria situant tant Roca com Fontova en un mateix espai de la història del teatre, compartint mèrits i *llors*.²⁵⁸

Al cap de gairebé dues temporades (64-65 i 65-66), amb l'estrena de *Les joies de la Roser* el 6 d'abril de 1866, La Gata va convertir-se en Teatre Català, segons sembla, també per mediació de Fontova. Només ho ha recollit Artís a partir de l'article de Frederic Soler a *La Il·lustració Catalana* de 1891. Morell (1995a: 233) apunta el canvi de nom, per descomptat, però no n'explica els motius. Tanmateix, no ens hi estendrem més.

La següent temporada Fontova va mudar-se al teatre Romea, juntament amb Soler i gran part de l'elenc del Teatre Català (MORELL 1995a: 293). Allí s'hi estigué vint-i-tres anys ocupant-se de les temporades d'hivern. A partir de 1872, Garcia-Parreño va posar-se al capdavant de la companyia de l'Odeon que també havia d'alternar amb els teatres del Liceu i l'Olimpo (MORELL 1995a: 52). Totes les temporades van intercalar-se amb les estades estiuenques en teatres barcelonins com el Prado Catalán, els Camps Elisis, el teatre del Buen Retiro, però també en altres de distintes ciutats com Tarragona (1872) o Mataró, on Novelli va anar a propòsit per veure'l actuar després d'haver-ne vist la col·lecció de retrats que Nobas li va fer. Com expliquen Artís, Yxart i Roca i Roca, aquest eminent actor italià va venir a actuar a Barcelona l'estiu de 1881 i es va topa amb l'exposició de les fotos. La força de l'expressió de Fontova van embadalir-lo fins al punt que va anar fins a la capital del Maresme per veure'l actuar. Superat per la interpretació, va entrar al camerino i el va abraçar. Temps després Novelli també es faria fer un àlbum, per cert. Roure, Roca, Yxart o Artís també fan referència a la reputació que va guanyar entre actors estrangers com Coquelin —fet vindre per Pompeu Crehuet— o Ernest Rossi —portat per Roure, segons conta ell mateix a les seves memòries.

Lleó Fontova també va sortir del Principat amb la companyia del Romea.²⁵⁹ Així, tant Artís com Morell i, més recentment el *Diccionari del Teatre a les Illes Balears* (2003 I: 74) han documentat l'estada de la companyia del Romea l'estiu de 1880 al Teatre Circ Balear amb Iscle Soler, Paca Soler i Mercè Abella, entre altres. Per la seva banda, Jaume Lloret va localitzar-ne l'estada durant l'estiu de 1880 al Teatre Principal de València i en 1886 al teatre Russafa (LLORET 2000: 219).

²⁵⁸ A "Don Lleó Fontova", dins del número especial de *La Tomasa* n. 123 (02.01.1891), p. 7.

²⁵⁹ A banda, tot i que no és el cas de Tarragona ni dels que esmentarem a continuació, Artís (1936: 33) diu que els estius anava de gira a ciutats, especialment les que eren punts d'estiueig "portant per tota companyia l'esposa i els fills. En ésser a lloc, agenciava el concurs dels aficionats locals".

Atès que la gran majoria de dades sobre la trajectòria d'aquests anys de Fontova ja s'han publicat en altres estudis, ens estalviem de reproduir-les aquí. La sortida del Romea, però, mereix més atenció.

Prenent de partida la *Semblança* (p. 56 i s.), sabem que a finals de març de 1889, la salut de l'actor no era gaire bona. Artís reproduceix el poema que Fontova li va enviar a Soler tement que no pogués assistir a l'homenatge que va rebre el dramaturg el 24 de març de 1889 al Palau de Belles Arts arran del premi que la Reial Acadèmia Espanyola li va atorgar per l'obra *Batalla de Reines* el maig de 1888.²⁶⁰ Amb tot, hi va anar i li va lliurar al poeta una corona de flors en nom de l'empresa i els actors del Teatre Català.²⁶¹

L'estiu d'aquell 1889, diu Artís que va sofrir una davallada física, tot i que va continuar actuant. La temporada d'hivern de 1889-1890 ja va ser força intermitent. Així, les diverses baixes causades van provocar ja no el retard en la programació sinó que se'n suspengués una bona part, la qual cosa va comportar “a mesura que es perllongava, el neguit i la tibantor entre l'actor i els seus empresaris”. I tot seguit Artís apunta: “Incidents d'ordre privat, mitjanceries poc o gens assenyades, acabaren d'espessir el vel interposat entre ambdues parts” de tal manera que aquest episodi “ha restat sempre confós, per no dir sumit, en el misteri”. Ni els actors ni el coempresari Ramon Franqueza li'n van treure l'entrellat.

La qüestió és que a principis d'abril de 1890, a punt d'acabar la temporada d'hivern —la darrera funció de Fontova al Romea fou el 22 d'abril de 1890 (ARTÍS 1936: 67)—, van sorgir rumors de la seva sortida del Romea. Per esbandir-los, va publicar una carta al director d'*El Diluvio* (07.05.1890) confirmant-ho.²⁶² La reacció del públic, la premsa i els lectors, tractant-se de qui es tractava, va ser majúscula i dirigida a blasmar Frederic Soler: “la reprensió fou unànime”. Però no només a Soler, sinó també a l'empresa. Vegi's la clara al·lusió al coempresari (cursiva a l'original).²⁶³

Per la empresa de un nou Teatro Regional que s'inaugurarà en la próxima temporada d'hivern, han sigut ventatjosament contractats los coneguts y aplaudits artistas D.^a Carme Parreño, D.

²⁶⁰ La crida a la subscripció per pagar les medalles honorífiques també es va publicar al Diari de Tarragona (08.08.1888). El president de la comissió era Agustí Urgellés de Tovar, i hi formaven part a banda de Lleó Fontova, Rossend Arús, Eduard Canibell, Innocenci López Bernagosi, Carles Pigrau i Anton Ferrer i Codina com a secretari.

²⁶¹ Veure, per exemple, la ressenya que en féu Roca i Roca [P. del O.] a *L'Esquella de la Torratxa*, Any IX, n. 533 (30.03.1889) p. 193-196. Inclou el discurs en vers de Frederic Soler. O bé “En lo Palau de Bellas Arts” signat per A. O. a *La Tomasa*, n. 31 (29.03.1889) p. 4.

²⁶² Carta que Ignasi Iglésias va reproduir anys més tard a “Del teatre català” a *El Poble Català* n. 2429 (03.11.1911) p. 1. També la reproduceix Bassegoda. El context en què es reprèn l'afer Fontova era, a banda de la inauguració del bust el 1910, el debat sobre la crisi teatral arran del tancament del Romea, sobre el qual no ens estendrem. És de subratllar, però, el valor que dóna Iglésias a la *solidaritat* que tingueren els companys de Fontova en marxar del teatre de l'Hospital i com l'extrapola per a la situació del teatre català de llavors i la creació del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Igualment, serveix de prova antecedent de la mala praxi de l'empresari Ramon Franqueza, que encara gestionava Romea i Principal. Remetem a l'article de GALLÉN, Enric (2006) “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica” a AULET, J.; FOGUET, F. i SANTAMARIA, N. *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum & GELCC. p. 77-107.

²⁶³ Breu publicat a *La Tomasa* (09.05.1890) p. 11.

Lleó Fontova, D. Theodor Bonaplata, D. Hermenegildo Goula, D. Frederich Fuentes, y algun altre.

Sentim de veras aquest desmoronament del nostre antich Teatro, y l'art ne demani compte á qui'n tingui la culpa.

Ab... *franquesa*.

Artís no deixa escapar un factor *coincident* com fou la batalla dels dramaturgs de l'Associació d'Autors Catalans contra el monopoli del Romea i de Soler. En la quarta entrega de la sèrie dedicada a les dissidències del teatre, el periodista reproduí l'article de *La Renaixença* que blasmava "amb injustícia manifesta" l'actitud de Soler.²⁶⁴

Hi sumem aquí la lectura de Francesc Curet, que és força més directa. En parlar de la *dissidència* (ROURE 1926 II: 194 parla de *deserció*) d'aquella Associació d'Autors Catalans, posa com a detonant el cas del suposat plagi entre Soler i Guimerà amb *El monjo negre* i *Rei i monjo*, però hi va veure encara un motiu més fondo. Era la voluntat dels empresaris, "homes calculadors i sense manies" de liquidar el teatre català d'aquell local davant de la "minva de les facultats físiques i creadores de Frederic Soler" (1967: 239). S'havien proposat d'anar substituïnt lentament el nostre teatre pel teatre en castellà. Per a Curet, així, la marxa de Fontova és la mostra més evident de les intencions dels empresaris del Romea. Més endavant, en parlar de Fontova (1997: 293) no es mostra tan bel·ligerant amb els empresaris:

Per susceptibilitat extrema o per certesa prevista, en Fontova temia que les seves continuades i obligades absències com a efecte de la malaltia que anava minant la seva existència no arribessin a un punt que l'empresa, atenta al seu negoci, prescindís dels seus serveis, i abans d'arribar en aquesta situació va preferir retirar-se. Ja vam dir que, en fer-se pública la sortida d'en Fontova del Romea, tothom es va revoltar contra l'empresa, i Frederic Soler, en tant que director i coempresari, fou objecte de les més agres censures.

Sembla, doncs, que aquí fou el mateix Fontova qui per pròpia voluntat va marxar i que Soler en fou una altra víctima. Tanmateix, cal recordar que Soler era coempresari llavors, per tant, alguna responsabilitat hauria pogut assumir si la marxa del seu primer actor tant li havia dolgut, com es mostra a totes les necrològiques escrites i els actes en homenatge que va organitzar després que morís el desembre de 1890 (una tómbola benèfica a càrrec del Centre Català, que presidia, o bé la funció que va organitzar-se el 29 de gener del 91 al Romea, en la qual es va llegir la lloa al·legòrica que va escriure a propòsit²⁶⁵).

De moment, ens quedem amb la mitja conclusió que n'extreu Artís de tot plegat: "l'egoisme, l'apassionament i la indiscreció jugaren en l'afer un paper preponderant" (1936: 59).

²⁶⁴ Publicats a *Teatre Català*, números 4 a 8, octubre-novembre de 1932.

²⁶⁵ X., en la revista de teatres de *La Il·lustració Catalana* del mateix número on es van publicar el discurs d'Yxart (n. 253, 31.03.1891), critica durament la lloa, tant per les circumstàncies (homenatge tardà en el local que va defenestrar l'actor, "lo que feya mal efecte al públich, que recordava la carta del pobre Fontova á la Prempsa, fent present que'l treyan quan no podia fer tot l'escarràs de feyna qu'exigia la afanyosa máquina de la Empresa") com pel mateix gènere, "passat ja un poch de moda".

Què va fer Fontova aquell estiu? Com no podia ser d'una altra manera, després de deixar el Romea va anar de gira pels teatres catalans d'arreu. Més concretament, l'hem localitzat als de Tarragona, Reus i Tortosa gràcies als breus publicats que ho anunciaren. La primera notícia és un breu on es destil·la l'opinió del gasetiller sobre la separació del Romea i la creació d'un nou grup de teatre català al Novetats (cursiva a l'original):

La *veritable* companyia Catalana, que baix la direcció de los Srs. Fontova y Bonaplata, déu actuar en varios punts de las nostras provincias, sortirá pera Tarragona lo dimecres pròxim 28 del corrent; passant desde aquell punt luego de fetas quatre funcions, al Teatro Fortuny de Reus en qual colisseo actuará fins á últims de Juny. Lo Sr. Sala va de representant de la companyía.²⁶⁶

Així, el dia 28 de maig de 1890, la “compañía catalana dirigida por el señor Fontova” faria el debut al Teatre Principal amb *Lo mas perdut* de Josep Feliu i Codina i la peça *Castor y Pólux* de son germà Antoni.²⁶⁷ L'últim dia de maig, a més, s'anunciava que Albert Llanas vindria a la ciutat per assistir a la representació de la comèdia *Ves-te'n Anton*, que dirigiria Ermengol Goula.²⁶⁸ Hi actuarien Carme Parreño, Caterina Fontova i els actors Fuentes, Valls i Muns. Es parla de la companyia catalana del Teatre Romea, malgrat que ja sabem que Fontova i molts dels nombrats ja havien deixat de pertànyer-hi. Van acabar les deu funcions programades el dia 6 de juny amb *La bruixa*, de Frederic Soler.²⁶⁹ El debut a Reus, alternant amb Tarragona, encara, fou el dia 1 de juny amb *La dona honrada* de Martí i Folguera²⁷⁰ i s'anunciava, al mateix temps que després de Reus anirien a Tortosa, seguint amb la gira. A finals de mes, tornem a documentar-los a Tarragona, ja acabant el que sembla un nou cicle de funcions. També amb Fontova i Bonaplata al capdavant, van acabar amb *El monjo negre* i *La carta de navegar*, de Soler. Cal destacar especialment la sèrie d'articles crítics publicats a *El Pabellón Liberal* dedicats a algunes obres representades, signades per P. P. y W .

Sense notícies durant el juliol, a finals d'agost la gira els porta a Olot i Girona, d'on tornarien definitivament a Barcelona, ja a meitat de mes de setembre.²⁷¹

L'etapa de l'actor al Novetats va ser ben curta i trista. D'entrada, no apareixia a l'elenc com a primer actor, sinó que formava part del cúmul d'interprets com si no pesés la seva carrera i la seva veterania. Artís parla del desposseïment de la dignitat (1936: 62). Com que només actuaven dos dies per setmana en aquell teatre, havien d'anar a fer actuacions en qualsevol altre, per menor que fos, que obrís les portes al teatre fet en català. Artís subratlla que una vida així en un actor clarament malalt només podia empitjorar la situació. A sobre, en el repertori

²⁶⁶ *La Tomasa* (16.05.1890) p. 16.

²⁶⁷ *El Mercantil* (21.05.1890) p. 2.

²⁶⁸ *La Província* (31.05.1890) p. 2.

²⁶⁹ *El Mercantil* (06.06.1890) p. 2.

²⁷⁰ *La Opinión* (01.06.1890) p. 3.

²⁷¹ *La Tomasa* (22.08.1890) p. 6 i *La Lucha* (Girona) (17.09.1890) p. 3.

d'aquella empresa no hi havia les obres en què s'havia lluit ell —les de Soler, eminentment— per la qual cosa la migradesa encara fou més acusada. Les obres estrenades van ser l'última contribució digna a l'escena. Com va dir Frederic Soler a l'article necrològic publicat a *La Tomasa*, “Pin y Soler se pot esvanir de que Fontova prengué part en sa primera obra. Russinyol, lo distingidissim pintor, de que sa primera obra literaria fou la darrera que representá Fontova.” Es tracta de *Sogra i nora* i de *L'home de l'orgue*, monòleg que li serví de comiat i, com aquell qui no vol la cosa, d'epitafi.

Moltes dels articles analitzats agafen l'anècdota d'aquest últim monòleg²⁷² com a cop d'efecte final d'una vida dedicada al teatre. Els versos del protagonista en què es declarava mort van ser determinants: “Cavallers, sóc home mort”. Josep Roca i Roca (LV 04.01.1891), per exemple, descriu com patia per la malaltia (cardíaca segons la majoria): “intercalaba sus quejas con interrogaciones pertinentes al tipo que iba á representar [...] ‘No tengo apetito... —me decia— Cada noche duermo menos...’ Y casi al propio tiempo añadía: —‘¿Qué te parece: me pongo esta gorra ó este hongo?’”. Un cop vestit per a la darrera funció, explica que no podia amb el pes de l'orgue que havia de tragar. Roca el va ajudar a posar-lo sobre una cadira i Fontova va fer-lo sonar. Va lamentar-se de no poder acabar l'obra com ell havia pensat, recurrent l'escenari fent tocar l'instrument (segons Roca fou decisió seva, no de Rusiñol). Roca diu que el pes de l'orgue, penjat de les espatlles, l'ofegava i la feina va ser seva per posar-lo tot sol a sobre del tamboret disposat per a l'escena.

Margarida Casacuberta (1997: 36.) analitza les particularitats d'aquesta obra a bastament. Volem destacar ara que fou apadrinada per Yxart. De fet, el tarragoní hagué d'encarregar-se de dirigir els assajos perquè l'autor era a París. En la correspondència que Casacuberta analitza, lluny d'aquell Yxart políticament correcte de la conferència a la Lliga en trobem un de privadament sincer. Li relata a Rusiñol el desenvolupament dels assajos i opina sobre la manera d'interpretar de Fontova, fragments que Casacuberta reproduïx (1997: 39) i que palesen la incapacitat de Fontova per arribar als matisos que l'obra rusiñoliana tenia, “l'agredolç” que en diu Yxart i que anaven molt més enllà dels personatges prototípics que havia interpretat tota la vida. La narració teatral i entusiasta de la prova, com no podia ser d'altra manera en Yxart i després de les set representacions aconseguïdes, esdevé ara grotesca tenint en compte l'estat depressiu i malaltís de Fontova, col·locat en un teatre que no era el seu i amb una obra que no tenia res a veure amb les que més li van donar la fama:

A veure, Fontova: comencem. ¡Carregui's l'orga!... Ja s'havia format un rotllet. Li hem carregat l'orga com hem pogut, ha agafat el manubri, volta, i... ¡Oh!... ¡No puc!... La panxa, la panxa li impedia donar la volta!... Bo! ¿I ara?... Jo ja m'ho havia pensat això! ¿Veu? ... No la puc dur l'orga, em pesa molt i després... Bona l'hem feta!... I doncs? ¿I al final?... Perquè el monòleg

²⁷² Es va publicar a *L'Avenç*, any II, n. 12 (31.12.1890) p. 1-6. Inclou il·lustracions de Ramon Casas.

ha d'acabar anant-se'n l'home cap a dins tot tocant, fent un *mutís*, sinó ¡bona nit l'efecte!... Ja ho veig, però... A veure, provem.

I aquí han començat les provatures: tothom hi deia la seva. —Potser carregant-se-la de modo que tiri cap a un costat!... Provem... —Potser escursant la corretja... Potser posant-li el peu aquell sustentàcul que es porta l'orga mateixa!... ¡Si n'hem fet de coses!... Ja veus el quadre: quatre o cinc *senyors* [...] carregant un orga a un altre *senyor* de sobretodo i panxa, que s'empenya en tocar un *vals* i no pot perquè el manubri se li encalla al greix!... [...] el cas era ridícul... ¡Una panxa que destrueix completament un efecte escènic!... *C'est ça le theatre!*²⁷³

Ignorava Yxart l'estat de salut de Fontova? O bé dissimulava l'actor?

Lleó Fontova va ser un actor de cor, com deia Soler a *L'Avenç*, i s'implicava amb l'actuació com ho feia amb els amics i la família. Aquell tarannà detallista, preocupat per oferir el millor en tot moment i que Pitarra descriu com una inadaptació a la felicitat de la vida —perquè el torturava la menor de les insignificances en tots els àmbits, no només el laboral— va ser també la tònica dominant en la seva manera d'interpretar. Meticulós, detallista o escrupolós són els adjectius que van utilitzar per referir-se a la seva praxi, hereva ja no només del propi caràcter sinó del que van qualificar de do natural per a l'observació. Observació del natural, és clar. En aquest sentit, tant Yxart com Roca, els articles dels quals són força paral·lels, treuen a la llum l'anècdota de 1879 a Vallfogona de Riucorb, on van anar a retre homenatge al famós rector. A meitat de la processó amb torxes, van descobrir que faltava Fontova. De cop i volta el van trobar mirant meravellat per un portal un avi ronsant un bres: havia trobat un exemple real d'un personatge que ell havia dut a escena, el vell de *Les joies de la Roser*. Com diu Yxart, una còpia de la còpia. Ell i també el crític Francesc Miquel i Badia (via ARTÍS 1936: 38) aprofiten per reflexionar aquí sobre la veritat escènica, la veritat de l'art i, en definitiva, els límits del realisme.

A banda del talent observador que tots encerten a vincular amb el seu ofici de fotògraf, també parava compte en la indumentària, per una banda, i els gestos i la mímica per l'altra; la versatilitat física que en diu Soler. Conrad Roure parla d'una fisonomia expressiva i d'una hàbil caracterització, que Sardà il·lustra amb un camal del pantaló apujat a l'obra *Sogra i nora*. Sobre la vestimenta, ja hem tingut ocasió de comprovar-ho veient com se'n preocupava per al monòleg *L'home de l'orgue* i, per una altra banda, les fotografies que n'han quedat també hi donen suport. Una tercera virtut del còmic era la dicció, que no era tant exemple de declamació clàssica com una manera de dir del tot versemblant i curosa amb el text de l'autor: “aquella dicció d'en Fontova, aquella dicció corrent, espontànea, naturalíssima, exactíssima, que era la veritat mateixa, que feya olvidar que *parlés*, com si diguessim, al *dictat*” (Yxart). Per altra banda, a *La Il·lustració Artística*, Manuel Angelon veia en la manca de farcits la no concessió a l'aplaudiment fàcil, recurs utilitzat pels mediocres. És per aquesta bona memòria i naturalitat

²⁷³ Segons referència a Casacuberta (1997: 37 n. 70), hem recuperat el text sencer d'“Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller”, *La Revista*, any XXII, gener-juny 1936, p. 59-61.

que el crític tarragoní va arribar a dir que ell hauria pogut ser l'actor que acabés d'implantar el monòleg en el teatre català, ja que els autors podien fer-li tota la confiança a l'hora d'"introduir l'acció en la paraula i només amb el moviment de la paraula".

Fontova fou en tots aquests aspectes un actor que fugia de l'amanerament i la interpretació convencional i artificiosa. Sobre aquest aspecte, Angelon parla d'innatisme:

Fontova fué un genio: muchos llegan á ser actores á fuerza de estudios, él lo fué por naturaleza. El talento artístico, el espíritu analítico y de observación, la facultad de asimilación, esas cualidades que en primer término debe poseer el actor, fueron en él innatas, instintivas, por decirlo así.²⁷⁴

Yxart, per la seva banda, veia més professionalitat que talent innat en la *labor de documentació* que feia Fontova —i Iscle Soler, afegeix— observant la gent. De fet, era una de les obligacions de l'actor per al tarragoní:

Estudi corrent, natural y útil que, no obstant, á pochs actors espanyols se'ls hi ocorre fer, com si no fos cosa del seu ofici. Preferexen apendre la rutina d'entre bastidors, d'èxit segur; s'estiman més dedicarse á la imitació dels recursos usats per altres companys.

Com a actor, la versemblança que aconseguia mitjançant l'estudi i la caracterització va fer que gairebé tots en destaquessin la capacitat d'elevat la feina del caricaturista, del pallasso adotzenat, a la categoria d'art. Riera i Bertran (1879) per la seva banda, reflexionava sobre els diferents tipus de personatges que va arribar a interpretar (250 segons càlculs de Roca) i deia que sempre tot i ser variats, diversos entre ells, sempre eren bondadosos, mai malvats:

¡Traydor en Fontova! Ni'ns sabem avenir de que'ns haja acudit semblant idea. No: 'l públich creuria veure visions ó que's burlan d'ell, y fòra capás de reclamar lo preu d'entrada y localitat, ampliant la sabuda eczigencia de «tornéume'l ral que no vull més comedia».

D'aquí que alguns critiquessin que l'actor fos "massa'l mateix sempre" en el sentit que sempre era qui resolva els conflictes, era l'actor *ex machina* d'un sistema titllat de *providencialista*. Riera, però, no culpa l'actor de la seva tria, sinó els autors per haver bastit les obres sobre aquesta base d'altra banda pròpia del teatre que es vol escola de costums. Raimon Casellas (LVC 09.07.1910) també apunta en un sentit similar quan deia que el teatre català va (re)nàixer en "hora nefasta de vulgarisme tranquil" produint obres de circumstància, molt lligades al context i mancades d'una transcendència basada en la descripció de l'ànima. Enmig d'això, destaca la capacitat de Fontova d'haver-n'hi posat, precisament i en contra de la paradoxa de Diderot, en cada personatge que va interpretar, de tal manera que va elevar la bellesa de la peça, la convertí en art. Per això, en evocar aquell primer teatre, diu Casellas, es recorda més l'interpret que l'autor:

És el Calístrat passant per sobre Aristófani; el Greene saltant per damunt de Shakespeare, el Baron enfilantse a les barbes de Corneille.

²⁷⁴ M. M. A. [Manuel Maria Angelon] "Leon Fontova" a *La Ilustración*, Any X n. 473 (19.01.1891).

Soler així ho va deixar dit. Un altre d'aquests autors, Roca, ho confessava directament. Fontova li va millorar el senyor Jaumet de la seva obra *El plet d'en Baldomero* i, per això, asseverava que mereixia tant l'estatus de creador com el d'interpret.

La qualitat com a interpret per a Yxart estava en la manera d'omplir els buits que l'autor deixava per completar el personatge fins al punt de la total identificació. Fontova en aquest sentit, seguia l'antiga escola interpretativa ara renovada per Coquelin segons la qual (resumeix i subratlla Yxart):

L'actor se diferencia dels demás artistas plásticos en una condició singular: que lo instrument de que's val es la seva propia persona [...] De manera que es *dos* en un sol: un que crea la forma, que estudia lo carácter, que endevina l'ánima del personatge; un altre, sobre el qual se realisa aqueixa forma, s'enmotlla plásticament aqueix carácter, se manifesta aqueixa ánima. Tots los grans secrets del art estan en aqueixa compenetració. Tot lo essencial, tot lo distint, tot lo gran, y també, —¿per qué no dirho?— tot lo penós y moralment depressiu d'aqueix art, estan en aqueixa singularíssima condició: *que l'actor paga ab son propi cos y no pot separarse de la seva propia obra*.

Un altre que pren *L'Art et le comédien* de Coquelin per parlar de Fontova va ser Manuel Angelon (1891). Després de destacar la capacitat d'adaptació a tots els gèneres i personatges “con pasmosa naturalidad” haurien fet canviar de parer l'actor francès:

A haber visto á Fontova, quizás hubiérase mostrado menos absoluto en sus afirmaciones el famoso Coquelin, cuando dijo en su *Arte del actor*: «El ideal consistiría en que el *dos*, ese pobre cuerpo, fuese una pasta sencilla, blanda é indefinidamente dúctil que tomara, según el papel, todas las figuras; que se hiciera para Romeo un galán joven delicioso, para Ricardo III un infernal jorobado, seductor á fuerza de talento [...]. sería muy dichoso; pero la naturaleza no lo permite». Nosotros, respetando tan sabio parecer, nos atrevemos á decir que Fontova, si no fué ese actor universal que el ilustre maestro del Teatro Frances considera imposible, se le acercó mucho.

Potser va ser aquella identificació de Fontova amb la bondat que va comportar la frustració de l'actor un cop la dramaturgia va anar evolucionant i incorporant el component dramàtic i sentimental. Conrad Roure diqué que també sabia commoure i emocionar i algunes de les necrològiques, tot i que de manera secundària, així ho consideren. Ara bé, això només ho van detectar els crítics, ja que el públic majoritàriament no va transcendir del Fontova còmic.

Yxart, per exemple, ho explica molt bé: “el públich se va empenyar en riure sempre qu'en Fontova parlava, y pocas vegadas lo dexava conmoure, lo dexava plorar”. L'anècdota amb què ho il·lustra, una escena de l'obra de Roca *El plet d'en Baldomero*, és demolidora. I Yxart sentència: “Veus aquí una de las altres causas de la rutina en lo teatro: la rutina del públich, que se habitúa á percibir sols certs recursos y certas qualitats, y no consent las que no coneix”. Cal tenir en compte, però, el que hem vist que opinava en privat sobre la interpretació de Fontova en obres més exigents, com les del modernista Rusiñol.

Raimon Casellas, per la seva banda, va explicar el sentiment de frustració de Fontova prenent el més famós dels bufons:

La seva corda era molt extensa. Però, ell encara volia exténdrela més y més. Com Yorick, ambicionava passar de lo còmich a lo tràgich. Y veusaquí que d'això venia que patís el mal dels grans actors còmichs, quan volen que'l públich mudi de sentiment. Els espectadors del Teatre Català, habituats a la rialla vingués o no vingués á tom, se posaven tots a riure aixís que'l veyen a n'ell: a n'ell que'ls volia fer plorar.

Si fins ara havíem vist en els altres actors i actrius una manca de reconeixement de la crítica, aquí veiem la cara inversa. Elogiat per la crítica, homenatjat pels representats de la cultura, erigit espill exemplar per als companys, hagué de veure com el públic, al capdavant, no va entendre'l malgrat la popularitat (Riera i Bertran (1883) va dir que quin polític no pagaria el que fos per tenir el mateix èxit que ell). Pot ser fos perquè els gustos de l'audiència, especialment al final de la seva carrera, havien mudat (en aquest sentit, valguin els mots *flamenquisme* i *estrangerisme* de Bassegoda, o els gèneres *estripats*, *vulgars* i *vaudevillescs* de Sardà sobre els repertoris venuts a la comercialitat del Romea, especialment). O bé pot ser que Fontova no va saber adaptar-s'hi (recordem com Casellas l'imbrica indestriablement a aquell primer teatre costumista i com Yxart lamentava que no arribés a transmetre l'amargor del monòleg de Rusiñol). Fos el que fos, la injustícia continuava voleiant sobre els intèrprets.

En definitiva, i per tancar l'apartat, la vida de Lleó Fontova necessita encara i de manera urgent una nova revisió que ajudi a fer llum i posar ordre sobre el paper que va tenir en el procés de creació i manteniment d'un tipus determinat de teatre, especialment vinculat a la trajectòria de Frederic Soler a l'Odeon i la posterior evolució al Romea. Però també, és important escatir tota la tasca en teatres menors tant per estudiar la difusió de la literatura dramàtica catalana com per fer palesa la situació econòmica i laboral del qui, proclamat l'actor més important del naixement del teatre català modern, hagué de treballar fins dies abans de morir. A banda, també fora bo d'aprofundir en si realment la seva manera d'interpretar fou revolucionària i per tant, si fou ell el més gran valedor d'un mètode naturalista d'interpretació, allunyat de la inèrcia del convencionalisme dels actors espanyols. La qüestió Fontova, doncs, encara no s'ha tancat.

3.2.3.3 Iscle Soler

La trajectòria professional d'Iscler Soler Samsot fou molt semblant a la de Lleó Fontova, així fins i tot en nombroses ocasions alguns textos del primer remetien al segon i viceversa. Per començar, s'han escrit ja força coses sobre aquest actor barceloní, per bé que també necessita una actualització, com passa amb tots els intèrprets del XIX. És el que pretenem fer a continuació partint de les fonts següents.

A banda dels treballs de Morell i Curet, força citats en aquest capítol, cal comptar amb el número especial que *El Teatre Català* li va dedicar en vida arran de l'homenatge que li van retre un any abans de morir, en el qual va participar el mateix Francesc Curet i que és font de la seva informació a *Història del teatre català*. Morell (1995a), per la seva banda, parteix de les memòries de Conrad Roure, les referències trobades en el fons de Frederic Soler i algunes referències dels diaris. Són útils per desfer aquelles dades errònies que s'havien assumit en anteriors treballs, com ara el traspàs de l'Odeon al Romea, per bé que tractarem aquesta font de manera més particular. Per la coincidència de dades, a banda, sembla que tot i no esmentar-ho pren també la revista d'*El Teatre Català* com a font principal. En aquesta mateixa publicació, els números sobre la descripció de la festa en honor seu i la de l'erecció del bust tres anys després de morir són igualment valuosos per a conèixer-ne la figura.²⁷⁵

A banda, Joaquim Riera i Bertran també li va dedicar un article en aquella sèrie publicada a *La Renaixença* (09.03.1879) sobre els nostres actors. Com sempre, els articles necrològics són de força utilitat; a més, en el cas d'Isclé Soler la fama i el prestigi aconseguits en vida van provocar que tota la intel·lectualitat del país es bolqués a venerar-lo ja en vida, amb la qual cosa la tasca ha estat força més amable que en el cas de Fontova, en el qual ja hem vist que el silenci va voler tapar un enèsim cas de vergonyant oblit. Ens sembla que, de ben segur, aquella mala experiència va posar en alerta l'estament cultural i literari català per no repetir l'error amb un altre dels actors fundacionals del teatre català, present també des de la temporada de 1864.

Nascut el 5 de maig de 1843, Isclé Soler fou argenter, com el seu pare, Josep Soler Soler. Tenien un obrador a la plaça de l'Àngel on va anar a aprendre'n l'ofici després d'acabar "els seus estudis", com diu la nota biogràfica que enceta el monogràfic (1913: 498). El pare i la mare, Josepa Samsot i Padrós, van donar-li tant una formació com un ofici, amb la qual cosa no va haver de fer gaires sacrificis per al manteniment familiar com va ser el cas de Lleó Fontova. El pare també li va transmetre el gust pel teatre. Tant fou així que en l'entrevista de Salvador Bonavia al monogràfic (1913: 554), l'actor explica emocionat com el pare havia fet teatre *amateur* i que li agradava cercar l'amistat dels actors i actrius. El dia del bateig d'Isclé va organitzar una gran festa —un índex més de comoditat familiar— i va fer venir un actor del teatre de la Santa Creu, Miquel Ibáñez, que l'apadrinà brindant perquè el xiquet esdevingués actor i tingués un gran èxit. I així fou.

Treballant a l'obrador, on es reunia amb altres joves per fer tertúlia, va organitzar una de les moltes societats particulars de Barcelona, el nom de la qual desconeixem. Marian Escriu Fortuny, en un altre article suculent, el descrivia així:

²⁷⁵ *El Teatre Català* [n. especial] (02.08.1913). L'homenatge a Terrassa: *El Teatre Català* n. 76 (09.08.1913). Inauguració del bust: *El Teatre Català* n. 255 (20.01.1917).

Trenta sis anys enrrera, enllà pe'ls vols de 1861, la fadrinalla del ofici d'argenter, tan antich en nostra ciutat, va ferne una com un cove... Ab las desferras del vell obrador de can Carreras, guarniren un escenari de mala mort en ignorat carreró de l'Argentería.²⁷⁶

L'estrena amb el drama de Zorrilla *El puñal del godo* fou el debut com a aficionat. Si hem de fer cas a la necrològica de l'*ABC*,²⁷⁷ va començar a treballar a la joieria amb catorze anys (1857) i va debutar al teatre amb 17 (1860).

Un punt en què divergeixen les notícies sobre l'actor fou la seva formació professional com a intèrpret. Morell (1995a: 120) —via Conrad Roure (1926 II: 199) i Artís (*Material...*)— per una banda, i Curet (1967: 298) i el monogràfic (1913: 499) de l'altra, afirmen que va estudiar al Conservatori de Declamació instal·lat a la casa del comte de Centelles i dirigit per Balaguer i Angelon,²⁷⁸ mentre que aquella notícia del diari espanyol afirma que amb 21 anys (1864) va estudiar al conservatori del Liceu. Segurament, aquest darrer es va confondre.

Fos com fos, ho alternava amb l'ofici d'argenter²⁷⁹ i amb les funcions de la societat que fundà, en cas que encara funcionés, cosa que desconeixem. Segons el monogràfic, als 18 anys (1861²⁸⁰) “ja era fadrí, i fadrí dels millors” en el seu ofici, i contragué matrimoni amb Rosalia Engràcia Oriol, de 17 anys, amb qui va tenir tres filles: Emília, Joana i Maria, la segona de les quals fou pintora (se'n pot consultar la fitxa al Diccionari Biogràfic de Dones). Rosalia també va ser actriu, però adoptant el cognom del marit (SANMARTÍ 2010: 66). Ingressà per primera vegada a les llistes del Romea la temporada 1867-68, tres anys més tard que l'Isle. Josep Roca, en l'article sobre la història de l'Odeon, diu que ella també fou alumna del Conservatori Barcelonès.²⁸¹

A banda, com Carlota de Mena, Isle va formar part de la secció de declamació de l'Orfeón Barcelonès al llarg de 1862, una altra entitat que pel que hem pogut veure va oferir classes i va comptar amb la flor i nata dels intèrprets del renovat teatre català i que encara s'ha d'estudiar.²⁸²

Respecte al debut com a actor del teatre català, hem trobat nombroses fonts que en parlen, no sempre coincidents. Per una banda, en la referència més antiga de què disposem (Roca i Roca sobre l'Odeon, 1887), s'afirma que el primer cop que es presentà Soler fou arran d'una carambola entre actors. Després de narrar l'estrena per la Melpòmene de *L'esquella de la*

²⁷⁶ “Figuras de Nostra Terra. Isle Soler” a *Lo Teatro Regional*, any VI (11.12.1897) p. 395.

²⁷⁷ *Diario ABC* (29.01.1914) p. 10. És un dels pocs casos en què la premsa espanyola es fa ressò de la mort d'un actor català. També van publicar-ne la foto en portada: *Diario ABC* (07.08.1913).

²⁷⁸ Ja hem vist a la introducció les poques i confuses notícies que hi ha sobre aquests locals, aspecte que tampoc ajuda a l'hora d'abordar els actors i les actrius de manera particular.

²⁷⁹ Que no abandonà mai, pel que sembla (ESCRIU 1897: 397). Igualment per a Roca i Roca (*Monogràfic* 1913: 512): S'acontentà “suplint l'escassetat de la remuneració —l'*avara povertà* és encara un flagell a Catalunya— amb son treball honrat en l'obrador d'argenter, ont esmersava les hores que li deixaven lliures les atencions de l'escena”.

²⁸⁰ En canvi, segons la *Gran Enciclopèdia Catalana* (s. v. Isle Soler i Samsot), el matrimoni fou l'any 1864.

²⁸¹ ROCA I ROCA, Josep [P. del O.] “L'Odeon” a *L'esquella de la Torratxa*, n. 445-448 (juliol-agost 1887) p. 419.

²⁸² Carlos Cervelló (2008: 844, nota 437) diu que el 1861, Barcelona comptava amb 15 societats líriques i dramàtiques que enumera, segons una notícia del *Diario de Barcelona* (13.05.1861). Pot ser-ne un bon començament.

torratxa, diu que l'obra transcendí a altres companyies, com fou la mateixa que ocupava l'Odeon regularment els festius i que hem tractat amb Fontova. Andreu Cazorro, que n'era el director, s'havia després del paper de mosso de l'alcalde Comelles d'aquella gatada “per creure'l impropí del seu caràcter” i l'hi cedí a Soler, que es “feu aplaudir molt desde'l primer dia”. En aquest mateix article, diu que ja amb La Gata, hi estrenà l'any 1864 la paròdia *El cantador* i que seguí durant el 1865 al mateix teatre fins el 1866, quan se'n separà temporalment. Llavors, segons Roca i Roca, I. Soler debutà amb la primera gatada de Pitarra en la companyia regular de l'Odeon (dirigida per Cazorro, caps de setmana), i passà a La Gata a partir del mateix any i fins el 1866. Coincidint amb això trobem l'article de Marià Escriu a *Lo Teatro Regional* de 1897:

Sas primeras armas com a actor de cartell, va ferlas al costat del inolvidable Cazorro en l'antich Odeón. Després en los albors del Teatro Catalá, quan la célebre Societat La Gata va donar a conèixer les genialitats de'n Pitarra, l'Isclé Soler ocupá per dret propi un de'ls primers llocs en la companyia.

Seguint l'ordre cronològic dels documents de què disposem, anem a raure a l'homenatge fet per *Teatre Català* en morir l'actor, el 1913. En el primer dels articles, que ve sense signar i que és la ressenya més exhaustiva pel que fa a les dades biogràfiques de Soler, s'afirma igualment que el 1864:

Es proclama actor, tot i que modest, i entra a formar part de la companyia que actúa a l'Odeón i que dirigeix l'Andreu Cazorro. La primera obra que **estrena** en Soler a l'Odeón és la gatada d'en Pitarra *L'esquella de la torratxa*. No pot ponderar-se l'èxit que amb la creació del personatge que li han confiat fa el jove comediant. Les mirades de tothom es fixen desseguida en ell, i la consagració d'actor li és feta pels aplaudiments del públic i els elogis dels periòdics.

Si la carambola de Roca és certa, l'estrena no és tal, sinó que fou en funcions posteriors de la gatada. No s'hi diu pas res de La Gata, tampoc.

Conrad Roure, que també participà d'aquest número extraordinari, perfilà una mica més el context d'un Odeon en què triomfaven “els melodrames més terrorífics que s'exhibien en les taules escèniques de Londres i de París, i que, amb raríssimes excepcions, aquí es traduïen al castellà a esgarrapades i detestablement”. Enmig d'aquest marasme, el públic només es fixava en les primeres figures —en Cazorro, en Bertràn, en Fontova, en Clusellas— de tal manera que “en Soler, en la companyia castellana de l'Odeón, hi tenia escàs relleu, no per manca de mèrits, sinó perquè passava desaparebut, com a figura de según terme.” I vet aquí que, s'inaugurà La Gata [octubre del 1864] i “d'allavors pot fixar-se la data del naixement artístic escènic de l'Isclé Soler”. Com es pot veure, Roure retarda de l'abril al 12 d'octubre l'estrena d'Isclé. En les memòries posteriors, Roure esmenaria la pífia d'aquella manera: “Soler debutó en público en el Odeón con el estreno, efectuado por la compañía de Fontova, de *La esquella de la torratxa*. (1926: 200). Cal no badar: com hem vist en tractar Fontova, aquesta companyia

“seva” no era tal, sinó la dirigida per Cazorro perquè tal com Morell ens confirmava, Fontova no va esdevenir director de res fins a la temporada 65-66.

Seguim endavant cronològicament fins Curet (1967: 123, 298) que segueix tant Roure com l'article anònim del monogràfic aplegant i resumint-los (de fet, en copia fragments sense donar-ne referència). Per tant, seguim igual: debut amb la companyia de Cazorro el 1864 amb papers modestos i debut en català amb la famosa paròdia amb la companyia oficial de l'Odeon.

Acabem la presentació de les dades amb Carme Morell. Quan fa la breu ressenya de l'actor (1995a: 120) afirma el que ja sabem: debut amb la companyia regular de l'Odeon la temporada 64-65 i *L'esquella* com a primera obra seva en català amb la qual “es guanyà immediatament el favor del públic”. En canvi, quan reproduïx les llistes d'aquell teatre, dirigit per Cazorro (p. 102 i següents), Iscle Soler no apareix ni de subaltern. Després, en fer llum sobre l'estrena de la primera gatada, així com en la creació de *La Gata*, tampoc apareix Soler enlloc. Llavors, a què treu cap aquesta contradicció? Va contrastar Morell les dades sobre Soler amb les seves sobre el teatre Odeon?

Creiem que no. És més, creiem que som davant d'un equívoc que ha anat passant al llarg dels estudis sense que ningú es deturés a contrastar dades reals amb els records d'uns articles d'homenatge o necrològics, sovint entelats per l'elogi o l'enyor.

Per demostrar-ho, hem acudit un cop més al rigor i l'escrúpol de Josep Artís.²⁸³ Per començar, registrà la primera entrada a l'Odeon el 31 d'agost de 1862 (!) juntament amb Cazorro i Fontova. Cal dir que no era un actor fix, ja que l'octubre del mateix any encara era part dels aficionats de l'Orfeó Barcelonès i que el març de l'any següent, el 1863, participà de manera puntual —no pas alternant els locals— en un benefici a Ricard Moragas al Teatre del Circ Barcelonès, en l'obra *La reixa de la llibertat* de Dimas al costat de Cazorro, Fontova, Ferrer, Poy, Roca, Rosalia Pérez i el mateix autor, dada que es pot corroborar amb la tesi de Cervelló (2008: 586-587). La següent fitxa del plec d'actuacions que ara ens ocupa, el situa el setembre de 1863 a l'Odeon. Ara bé, no parla de la temporada, sinó només del setembre. Artís distingia entre dates puntuals i temporades, les quals encapçalava amb l'abreviatura “Temp.” i els anys corresponents.

Seguint amb la cronologia del periodista, hi ha un salt fins els dies 27 de febrer de 1865, quan s'encarregà del paper d'ancià a l'Odeon i el 22 de juliol quan estrenà al teatre Variedades *Un pollastre eixalat* amb Fontova, Clusellas i Puig, fitxa a la qual Artís afegí: “Soler no ha hecho todavía temporada alguna oficial con Pitarra y Fontova. Esta actuacion en Variedades es una de las combinaciones que se fraguan en verano”. Una altra combinació d'aquell estiu del 65 fou al Tívoli. Per acabar de reblar el clau, unes quantes fitxes més endavant, esmena un article de

²⁸³ Material per al diccionari biobibliogràfic, capsa 22, sobre amb l'epígraf “Soler Samsot, Iscle”.

Ribot i Serra a *Teatre Català*. Aquest autor reivindicava encertadament que en sortir de l'Odeon, no passà al Romea, sinó que anà una temporada a Sabadell (1866-67). Afirmava, però que era cert el que s'havia dit en el monogràfic d'homenatge (que havia debutat a l'Odeon el 1864) i vet aquí que Artís acota:

(Ribot i Serra es deixa l'actuació de Soler a Barcelona, amb en Cazorro) [...] Soler surtí del Odeon després de l'estrena de *Lo Cantador*.

L'actuació amb en Cazorro correspon a la temporada 65-66 en què funcionà al teatre del Triumfo en castellà en les nits dels festius, que alternà a les tardes al Variedades i que Artís havia ressenyat en una altra fitxa. Però el que és significatiu és que Soler marxà després de l'estrena de la paròdia d'*El Trovador*. Segons Morell mateixa, aquesta obra s'estrenà el mateix dia que s'inaugurà la Gata, el 12 d'octubre de 1864. Així, doncs, no és cert que Soler s'incorporés al teatre durant la temporada 64-65 ni que es consagrés en aquesta secció, com havien dit la majoria dels autors que hem presentat abans. O, almenys, així ho demostra Artís. Així, doncs, si Soler participà en la gatada, ho hagué de fer amb la companyia regular de l'Odeon, en alguna de les 18 funcions que assolí entre l'estrena a càrrec de la Melpòmene i l'inici de la temporada 64-65 (MORELL 1995a: 205), no pas amb La Gata.

Per tancar l'assumpte del debut de Soler en el teatre català, també considerem oportú dir que Artís sí que afirma en una de les fitxes que la primera estrena fou amb la famosa gatada en un inconcret 1864; ara bé, notí's que ho afirma en un plec distint al de les actuacions, compost de dues fitxes úniques desvinculades de qualsevol altre plec, encolades entre elles, la primera de les quals és la data de mort de l'actor. Això ens porta a creure que es tracta d'una dada anotada *a posteriori*, segurament d'aquells articles necrològics.

En la mateixa línia es troba la contradicció entre dades respecte de quan va abandonar aquell teatre. Gairebé tots mantenen que l'any següent a l'estrena de la primera gatada, el 1865 (temporada 1865-66) va marxar al Romea directament i gràcies a l'èxit aconseguit. Carme Morell va desmentir tots els autors anteriors mitjançant els contractes del teatre Romea de les temporades 65-66 i 66-67 on Iscle no apareixia i, per tant, donant per fet —suposem que amb els contractes al davant, tot i que no els esmenta— que entrà a treballar-hi en la temporada 67-68 com tots els intèrprets de l'Odeon (1995: 120 i 293) en marxar-hi amb Frederic Soler. No ens hi estendrem més, ja que Artís i Ribot i Serra deixaren prou clara la transició.

La trajectòria d'Iscler Soler a partir de llavors com a actor de caràcter i com a graciós va tenir de protagonista el Romea per a les temporades d'hivern, alternat amb el Liceu durant el període en què García-Parreño està al capdavant de tots dos teatres i l'Olimpo (entre el 1868 i el 1872), i una única temporada al Teatre Principal de Barcelona (1897-1898) sota la direcció d'Antoni Tutau. En els períodes d'estiu, Artís registrà pocs teatres més, si ho comparem amb altres actors que tractem aquí (entre els quals no trobem Tarragona, 1872). De fet, es poden

l·listar ràpidament: 1873 a la Secció Catalana al Novedades; 1878 al Buen Retiro com a primer actor genèric; 1880 a Palma de Mallorca; 1884 al Teatro Español —les tres darreres amb Fontova— i 1892 al capdavant d'una secció del Romea que girà per Girona, Palamós, Sabadell, Terrassa, Figueres i Mataró.

A diferència de Lleó Fontova, la relació entre Frederic Soler i Iscle Soler no fou tan estreta i dependent, tot i que sí fou amistosa. Amb relació a això, hem pogut recollir el testimoni directe de l'actor que ens marca els marges del camí. En aquella conversa amb Salvador Bonavia, Soler narra com fins i tot va haver-hi un moment de tensió entre ells. Iscle presenta l'episodi com un dels disgustos més grans que va tenir durant tota la seva carrera:

va ser una vegada que per petiteses de la joventut varem renyir en *Pitarra* i jo; renyir de paraula, s'enten! Com que havíem estat molt amics, no pot creure's lo que vaig sofrir al veure trencada la nostra amistat. Com que allavores en *Pitarra* tallava el bacallà a Romea i jo allí hi estava contractat per a la temporada següent, vaig anar an en Gaset, empresari, i li vaig dir: «Jo he renyit amb en *Pitarra*... o ell amb mi, no ho sé de cert, però el cas és que vinc a dir-li que acabo de contractar-me amb en Bernis per a anar a fer castellà a Madrid.

Però Gasset va intuir per on anaven els trets. Sabia que Iscle temia que l'enemistat l'impedís tenir paper en les obres de Frederic Soler. Tirant de mà esquerra i del contracte encara vigent, l'empresari li va dir: “Deixi fer, que després d'un dia en vindrà un altre; vostè es queda i no'n parlem més daixò”. Acaba l'actor dient que aquella temporada fou per a ell “d'anyorança”:

I no es cregui, tant en *Pitarra* com jo destijavem ser amics i més amics que mai, però l'endimoniat orgull no es volgué tórcer per cap cantó i vaig veure estrenar *El ferrer de tall*, *El Rector de Vallfogona* i altres obres, sense que jo prenguéss part en cap d'elles.

No sabem si és una mala passada de la memòria d'un Iscle de setanta anys o si no va aprofundir més per no fer sang, però *El ferrer de tall* s'estrenà el 16 d'abril de 1874 i *El rector de Vallfogona* el 14 de novembre de 1871. Així, doncs, o fou més d'una temporada o a l'actor se li'n va anar una mica el record. En un sentit igual i lligant amb el que s'ha comentat adés sobre la competència amb Fontova, a l'article de *D'Ací i D'Allà*²⁸⁴ s'explica que, en origen, el drama *El ferrer de tall* havia de tenir un criat que havia d'heure-se-les amb l'Esquerrà, interpretat per Fontova. No fou així perquè “dos galls en un galliner no podien ser... i com que aleshores En Soler no estava gaire bé amb En Pitarra”, el criat esdevingué criada i l'Esquerrà va poder festejar amb l'Agneta.

Fos el que fos, no es pot negar que del text es desprèn una sensació de por cap a un Frederic Soler immutable, temible, dominant, tot i la finta reconciliadora de Gasset per evitar la pèrdua d'un dels actors més populars. Per l'evolució dels fets i comparant-ho amb el tracte rebut per Fontova al final de la seva carrera, és evident que l'interès dels empresaris va tenir un paper

²⁸⁴ “De L'Isle Soler comediant” a *D'Ací i D'Allà*, n. 5 (18.05.1918) p. 509-513.

molt més incident que el del mateix Frederic Soler, sempre diana de les crítiques. De fet, el mateix Iscle Soler fou un dels que va dur les cintes del fèretre de Pitarra, el 1906, i en la mateixa entrevista li agraeix haver estat un dels tres autors (amb Collell i Ubach i Vinyeta) que el van ajudar confiant-li els personatges de galant en les seves comèdies.

Seguint amb els paral·lelismes, Soler va tenir una conversió semblant a la de Fontova amb *Les joies de la Roser*²⁸⁵ i el pas dels papers còmics als dramàtics amb el paper de baró a *La dida*, estrenada el 1872 i a *La creu de la masia* de 1873. Alguns autors, com Riera i Bertran (1879: 193) o Ignasi Iglésias (monogràfic 1913: 515) comenten que alguns versos dels seus personatges s'havien fet populars entre la gent, que els repetia intentant estrafer la manera d'interpretar de Soler. Toy, a la revista *D'Ací i D'Allà*, anà més enllà en afirmar que la “plasticitat de moltes de les seves creacions [de necis, estults inefables] ha esdevingut tòpic per a ridiculitzar alguna actitud o fixar còmicament una semblança. El ‘semblava En Soler fent tal paper’ ha estalviat paraules a més d'un narrador”.

Ara bé, cal aclarir que a diferència de Fontova, que ja hem vist que era actor còmic, Iscle Soler era genèric, amb la qual cosa la seva gamma de personatges era molt més àmplia.²⁸⁶ Artís, en aquest sentit, dedicà un dels plec a registrar els seus intents per esdevenir primer actor. La temporada 1879-1880 va dir adéu a Garcia-Parreño, el galant de la companyia del Romea al llarg de les darreres deu temporades, i calia substituir-lo. Arribà a estrenar-se com a actor tràgic amb el drama de Riera i Bertran *De mort a vida*, l'octubre del 79, i el galant de *Joan Blancas* (Ubach i Vinyeta, febrer de 1880). Les estrenes en què participà fent el paper de galant foren el drama de Frederic Soler *Cèrcol de foc* (setembre de 1881), *Almodis* (Ubach i Vinyeta, març del 1882), *La banda de la bastardia* (F. Soler, abril del mateix any), *Un home polític* (Bordas i Estragués, març del 83) i *Lo pes de la culpa* (Ubach i Vinyeta, abril de 1883). L'entrada de Teodor Bonaplata, tanmateix, li va minar les possibilitats, ja que l'empresa es decantà per aquest altre intèrpret, que veurem en tractar el Teatre Principal.

Aquesta ductilitat, precisament, fou una de les característiques més destacades de la seva interpretació, juntament amb el talent natural i innat per a l'observació i la caracterització dels personatges. En aquest sentit, tenia els vestits ordenats segons l'obra que havia d'interpretar i foren “poques les obres la darrera representació de les quals no hagués fet amb la mateixa roba amb la qual va estrenar-la”, com digué Toy.

²⁸⁵ De fet, Riera i Bertran (1879: 193) diu que el millor de la seva carrera comença amb *Les joies de la Roser*, perquè precisament ell n'era, d'argenter. Apuntem també aquesta dada per acotar la possible “escapada” de l'Odeon que comentàvem abans amb la tercera via de Roca i Roca.

²⁸⁶ Àmplia i, segons Roure, no coincident amb la de Fontova, argument —entre altres— que esgrimeix per desmentir la rivalitat entre ells, una rivalitat sorgida només de la brama que el públic havia fet córrer sense fonament. Riera i Bertran (1879: 191) diu que aquests murmuradors “Valdria més que's preocupessin menys dels llassos de companyerisme artístich entre actors, cuidantse de posar tot l'esment en la representació de las obras.”

Igual que Fontova, es prenia l'actuació com un ofici seriós: per a Roure (monogràfic 1913: 509), allò que més el distingia era l'estudi dels papers. Només el director d'escena l'igualava, ja que des del primer assaig “de *conxa*” ja se sabia el paper i només atenia l'apuntador “pel conjunt escènic”. Morató també incideix en la importància que donava als assajos i a la lectura atenta del text. Explica que fins i tot de vell, quan no podia llegir per culpa de les cataractes, demanava als actors joves, com Emília Baró, que l'hi llegissin en veu alta per estudiar (monogràfic 1913: 538). Toy (1918) reproduiria les paraules de l'actriu que, orgullosa, deia que feia veure que llegia, però en veritat també recitava de memòria per repassar.

Seguint comparant les trajectòries, també hi ha coincidència dels qui van escriure —Guimerà, per exemple— sobre l'excel·lència a l'hora d'aixecar personatges secundaris o poc definits pels autors gràcies a l'exercici d'humanitat que hi aplicava l'actor. Igualment, també li van atribuir la virtut d'inspirar els dramaturgs a l'hora de bastir personatges. És significatiu en aquest aspecte l'article de Marc Jesús Bertran (Monogràfic 1913: 512), que defensa aquesta servitud posant d'exemple Èsquil, Sòfocles, Aristòfanes, Shakespeare i Molière, com a autors que escrivien pensant en els recursos dels seus intèrprets i, malgrat això, les seves obres van esdevenir immortals. I segueix amb Ayala i Romea, Tamayo per Lamadrid, Giaccosa per a Zacconi, Echegaray per a Calvo i Vico, Sardou per a la Bernhard, Daudet per a la Réjane...

Aquell objectiu final, mostrar humà i natural el personatge, va permetre a Iscle Soler passar per sobre de convencions interpretatives puntuals lligades a les obres o modes circumstancials dels dramaturgs. És a dir, gràcies a no tenir una manera d'actuar artificiosa i única, penjada del context i d'un públic particular sinó variada i natural, *transcendent*, va saber adaptar-se a la lògica evolució de l'art dramàtic català, cosa que Fontova només va arribar a intuir perquè va morir quan tot just començava el modernisme a enfil·lar l'agulla. Remetem a l'article de Josep Pous i Pagès, que descriu l'evolució i l'adaptació de manera brillant i entenedora (monogràfic 1913: 520).

Aquesta transcendència va provocar que es parlés d'una escola d'interpretació pròpia, genuïnament catalana. El següent text de Roca i Roca ho il·lustra (monogràfic 1913: 512):

Es un actor català de cos enter, eminentment i única i exclusivament català. [...] i ho és principalment per l'especialització característica i la valua pintoresca de ses facultats. [...] Traduir-se podràn moltes de les obres que ha representat; lo que no podrà traduir-se mai és la castiga manera amb que l'Iscla Soler les ha interpretades. [...] I ara afegiré que aitals condicions, algú tant generalitzades entre'ls actors catalans, constitueixen una escola ben nostra [...]. En Soler, fins quan interpreta tipus còmics que frisen en caricatures, no té cap punt de semblança amb els *graciosos* d'altres teatres, que posen al servei de tots els papers la seva faisó especial i única de fer riure. Aqueixos *graciosos* són sempre ells, sia el que's vulga el personatge que se'ls confia, valent-se a tot estrop d'uns mateixos i socorreguts recursos. Tendeixen a lo grotesc. I moltes voltes amb una ganyota, una entravancada, o l'accentuació xocurrera d'una frase, amaguen la seva impotencia.

A banda de ser model d'altres actors, exercia de mestre. Així, Folch i Torres parla del valor pedagògic del seu art —i també de la seva conducta fora de l'escenari amb relació a la moralitat dels actors, tema a banda (monogràfic 1913: 539). L'article d'Enric Borràs, que se'n confessa deixeble, descriu com va ensenyar-li un dels trets que caracteritzen un actor professional, com és saber estar a l'escenari quan no es té text. Explica Borràs una anècdota sobre una escena amb un parlament llarg. Quan la va fer amb Iscle Soler al costat, el públic va reaccionar favorablement, però quan Soler va fallar per malaltia i van posar un altre actor, la platea no va ni immutar-se.

Heus-aquí com se m'ensenyà de callar en escena, com vaig aprendre el gran art d'escoltar sense despreocupació. El senyor Soler va ensenyar-me'n, car allavors vaig veure que ell feia concentrar l'atenció del públic en lo que jo deia, interessant-lo per l'escena i sugestionant-lo amb sa actitud. (monogràfic 1913: 539).

La catalanitat també apareix vinculada a la fidelitat a l'escena pròpia, per bé que hem vist com en aquell fre amb Pitarra ja tenia un peu a Madrid. Tots dos aspectes *patriòtics* van ser subratllats especialment en els darrers articles del monogràfic, signats per Folguera i Duran, Josep Artís, Pompeu Crehuet o Manel Folch i Torres. Aquests autors van aprofitar els textos d'homenatge per denunciar la manca d'actors de l'escena catalana i la fuga a l'escena espanyola d'alguns altres per guanyar més diners. Per a Artís, per exemple, el mal moment del teatre català és causat per la manca d'actors (“no hi ha teatre perquè no hi ha còmics”) i els pocs bons que en pugui haver es deixen guanyar “pel pessimisme, l'inconciència i l'ineptitud” de la majoria. Lamenta que s'hagi de fer la vista enrere i viure del passat (Soler és l'emblema d'una època “de magnificència del Nostre Teatre, primitiu... poc literari... [...] esplendorós, no obstant, dins la seva mateixa senzillesa”) en un exercici de retrospecció contemplativa en lloc de mirar enrere per aprendre dels que “realment *saber en esser*” i que han de “servir als homes del seu temps d'espill per a l'acompliment de l'obra artística, una i varia en el decurs dels anys”. Per això, conclou que “més que d'exhumació de dates retroactives i de sentides remembrances, està el Teatre Català sedent de fets i afirmacions”.

Pompeu Crehuet, en el seu “Plany i homenatge” (monogràfic 1913: 535), denuncia els actors que a la primera ocasió han marxat del teatre català “com si l'artista no tingués patria natural i obligacions que omplir-hi”. De la mateixa manera que Folguera i Duran unes pàgines abans, parla d'una emigració que deixa els escenaris catalans només per a l'assaig dels futurs comedians d'altres teatres. Crehuet, sentència:

Però jo us dic, comiquets rodoladiços, aventurers sense grandesa, inquiets per inconciència, que enlloc posareu molça. [...] enlloc deixareu rastre. Aquell record fervorós, aquell caliu de simpatia, aquell foc d'admiració que solament dóna la terra ont s'ha nascut.

Iscler Soler i Fontova són per a Crehuet models de resistència i fermesa: “No desertaren”. I és per això que van tenir aconseguir l’honor i la fama amb què avui se’ls homenatja, per això, “ha de fer-vos vergonya el córrer i rodolar de la vostra joventut perduda per la patria”.

De fet, l’única estada a fora dels escenaris catalans que coneixem d’Iscler Soler fou la primera campanya d’Enric Borràs al Teatro de la Comedia de Madrid, el maig i juny de 1906.²⁸⁷

Un altre parèntesi d’allunyament de la dilatada carrera al Romea fou durant la temporada 1896-97, quan va haver de marxar al Teatre Principal amb la companyia d’Antoni Tutau i Carlota de Mena, com explica Curet (1967: 248), episodi en què no ens entretindrem. A banda dels homenatges a Frederic Soler de 1906, també va participar en el comiat al Teatre Apolo de l’actriu italiana Italia Vitaliani,²⁸⁸ que va tornar-li el favor participant en el monogràfic amb una carta enviada des de Macerata. A banda de les temporades d’hivern al Romea, Soler va procurar com Fontova fer estades d’estiu en altres teatres com els Campos de Recreo tarragonins. Tanmateix, tret del Tívoli, l’estiu de 1865; el mateix 1872, a Tarragona, o el Casino Ceretà, el 1907,²⁸⁹ no disposem de més dades.

Pels volts de 1908 van anar apareixent breus en la premsa on ja s’havien suspès algunes obres per culpa de la malaltia a la vista (cataractes, segons Roure), però no totes, com es desprèn de les biografies que li van fer.²⁹⁰ Operat diverses vegades,²⁹¹ l’havien d’acompanyar del braç pel carrer, però no pas a l’escena, on es movia sense necessitat d’ajuda de ningú. L’article de Plàcid Vidal, reproduït també a la revista del Centre de Lectura de Reus,²⁹² explica en primera persona que no va saber reconèixer un ancià que hi havia al teatre (per descomptat, Soler), i només és una de les moltes referències de què disposem sobre aquesta darrera etapa, marcada sobretot per la pèrdua de visió.

Així, a pesar que arreu dels articles consultats s’afirma que l’any en què es va retirar definitivament va ser el 1908, hem trobat dos documents que mostren no una retirada voluntària, sinó una marginació progressiva. El primer és la llista de la companyia del Teatre Principal per a la temporada 1909-1910, primer any en què la gestiona Ramon Franqueza després de la sortida sonada del Romea (CURET 1967: 526). Era dirigida per Jaume Capdevila,

²⁸⁷ MARTORI, Joan (1995). *La projecció d’Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial / Publicacions de l’Abadia de Montserrat. Col·lecció Textos i Estudis de Cultura Catalana, 46. [2a part, apartat “Primera temporada d’Enric Borràs a Madrid” p. 149-160.]

²⁸⁸ Ressenya de la funció a Secció de Teatres, *La Escena Catalana*, n. 37 (15.06.1907) p. 6.

²⁸⁹ “El Tívoli a través dels anys” a *L’Esquella de la Torratxa*, any XLI n. 2106 (23.05.1919).

²⁹⁰ Per exemple, va actuar durant la visita del rei Alfons XIII a finals d’octubre de 1908. L’obra que van representar va ser *La dida*. (*La Escena Catalana*, n. 110 (07.11.1908)).

²⁹¹ Amb motiu de l’operació que li féu el doctor Dulcet, els amics de l’actor li van oferir un banquet, tal com il·lustra la fotografia publicada a *La Escena catalana*, n. 85 (16.05.1908) p. 5. Narcís Oller o el fill de Pitarra, Ernest Soler de las Casas, van prendre-hi part.

²⁹² Monogràfic (1913: 515) i a “Els singulars anecdòtics. Nova Sèrie. La vellesa d’Iscler Soler” a la *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n. 46, 3a època, desembre de 1921, p. 416.

Ermengol Goula i Enric Guitart, amb Maria Morera, Carme Parreño i Margarida Xirgu com a primeres actrius. S'hi diu ben clarament:

Forma part d'aquesta Companyía l'eminent actor Iscle Soler, el patriarca dels actors catalàns; qui pendrà part en les funcions tant bon punt ho permeti son delicat estat de salut.²⁹³

L'altre és una entrevista a *L'Esquella de la Torratxa* on el mateix Iscle nega haver-se retirat de l'escena.²⁹⁴ D'entrada, la gent de Barcelona tampoc no ho tenia gaire clar. Els rumors deien que s'havia retirat per salut, però altres deien que l'havien vist passejant “Per la Rambla del Mitj á l'hora de las transaccions y que s'ofería á las empresas com qualsevulga altre company de fadigas”. Per aclarir els dubtes, el reporter va preguntar-li-ho directament.

¡Ah, no!... ja veurá... jo li diré: Es cert que l'any passat me trobava un bon xich malalt y no'm fou possible acabar la temporada al Romea...; però aixó no vol dir que jo no'm senti ab ganas de tornar á l'escena; ¡me comprén?... Espero poder treballar molt, encare...

Llavors, si ell no s'havia retirat, el reporter va fer la pregunta òbvia: no l'havien contractat cap de les empreses dels teatres barcelonins? Iscle ho confirma taxativament: no li havien dit absolutament res “y ellas no's poden imaginar el mal que m'han fet. Jo'm creya que'ls quaranta anys y *pico* que duch de treball al Teatre Romea me donavan dret á la consideració que no he rebut!...”. Al Romea havien canviat d'empresari, però igualment, van decidir no contractar-lo. Iscle ho considerava tot un despropòsit:

No m'hi fico jo ab el cambi d'empresas; el cas es que á mí no se m'han tingut las consideracions que esperava. Perque qualsevulga que siga l'empresa catalana que actui allí, jo crech que, per atenció, m'havía de dir: «Anem á obrir el teatre; ja sap, per quan puga acceptarho, que allá vosté hi té un lloc». Ja n'hauría tingut prou ab aquesta satisfacció que'm penso que mereixia després d'haver esmersat mitj sigle d'esfors constant en la nostra escena. Y lo que dich per mí ho dich pels altres companys que ab mí forman l'estol dels vells del Romea.

En aquests mots ressonava l'episodi del final de Lleó Fontova, encara. Per a l'entrevistador, el paral·lel amb l'obra *Els vells* d'Ignasi Iglésias era evident, aspecte que aprofitaren per fer l'al·lusió velada als culpables:

Es que els nostres joves burgesos no han pogut tenir el mateix punt de vista que'ls del drama...; els vells obrers dels treballs intel·lectuals som lo contrari dels altres: som, com més vells, més experimentats més bons, més útils... ¡Ah, no! No'ns han tret del Romea els nostres anys, ens n'han tret altrás *qualitats*.

Llàstima que en aquest punt D. Cucurulla, que signa l'entrevista, no reproduïx la resta d'intervenció de l'actor en aquest tema. Ara bé, ens sembla que en la pregunta següent sobre l'estat actual del teatre català, s'hi pot deduir alguna cosa més:

El públich evoluciona [...] quan vingueren els bufos de l'Arderius tots varem creure que'l nostre públich protestaría aviat de las desvergonyidas obscenitats d'aquell genre... ¡y ara s'aplaudeixen obras sicalíptiques al costat de las quals las que'ns donava l'Arderius eran visions

²⁹³ *La Escena Catalana*, n. 207 (24.09.1910) p. 2.

²⁹⁴ D. Cucurulla “Una interview ab l'Isle Soler” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1606 (08.10.1909) p. 650-652.

d'en Graner!²⁹⁵ Aixó apart, crech estar en lo just si afirmo que'l veritable Teatre Català es ben mort. En las obras d'ara no hi ha més que'l llenguatge català...

Per molt que quatre anys més tard, en l'homenatge de Teatre Català que hem desgranat, tots s'afanyessin a dir que s'havia adaptat a l'evolució natural del teatre, no tot li semblava bé en la modernitat. Iscle Soler deixa ben clara la seva opinió sobre la mediocritat d'algunes sales, venudes als gèneres frívols de principis del canvi de segle. Són aquestes opinions o *qualitats* les que van provocar que no renovés contracte? Ens sembla, sigui el que sigui, que som davant de l'opinió d'una generació crepuscular, la dels *vells del Romea*. En el mateix sentit, parlava de la interpretació:

—¿Qué pensa vosté de las novas corrents d'art naturalista, al teatre? ¿En quin concepte té als prosélits de la nova tendència?

—¿Oh, oh! —féu el creador de cent personatges perdurables. —No sé si's refereix als actors que parlan de la naturalitat en l'escena com de cosa nova... Si es així... veurá: [...] Desde'n Viñolas, l'actor de Ferrán seté, que he tingut de director, fins á l'Enrich Borrás, passant per en Juliá Romea, en Villahermosa y altres, he vist constantment que tots els que ho fan bé ho fan de la mateixa manera. Deixis de modalitats innovadoras y atenguis á n'aquesta veritat axiomática.

De ben segur, tant la salut com els moviments de les empreses van acabar determinant-ne la retirada, posterior a 1908. Encara hem recollit un tercer document on torna a aparèixer. Es tracta d'una notícia apareguda a *La Escena Catalana* el 30 de març de 1912 i que mostra com s'utilitzava el seu nom com a reclam d'empreses, especialment la del Teatre Principal:

Els mirallets per cassar aloses y enternir *incautos* que va posar en joc, al reprendre les seves gestions, l'aprofitat empresari del Teatre Principal, varen ser, principalment, aquests: combinar la llista de repertori y estrenes a basa de uns suposats *mantenedors* del Teatre Català, y formar la companyia oferint lloc d'honor als benemèrits comedians antics de Catalunya.

El mito dels *mantenedors* va acabar, desseguida, com el Rosari de l'Aurora. Dels mal aconcellats senyors que, vivint encara, (per que cal fer constar que els difunts eren en majoria entre els *mantenedors*) se resignaren a representar semblant desairat y compromés paper, ni se'n reproduïren obres ni se n'estrenaren.

Després de veure les conseqüències en els autors dramàtics diu:

Referent a actors, la cosa no's presenta pas més satisfactoria. El gran Iscle Soler, (al qual, desde que està malalt, ha fet servir, l'aludit empresari, de bandera y escambell per tota nova temptativa,) ja ha tingut sort de no posarse bó, pobre senyor Soler!... Perque, a hores d'ara, li hauria passat, punt per punt, lo que acaba de succeir al prestigiós artista Armengol Goula [...]

Goula havia estat acomiadat sense miraments ni escrúpols per Ramon Franqueza mentre que els actors joves, contractats al Sindicat, es mantenien. No aprofundirem més en aquest episodi, però en definitiva tornem als conflictes relacionats un cop més amb la gestió nefasta de

²⁹⁵ Es tracta de Lluís Graner Arrufí i de les Visions Musicals a la Sala Mercè (FÀBREGAS 1972: 161-170). Veure MINGUET BATLLORI, Joan M. "La Sala Mercè de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del modernisme" a D'art: revista del departament d'Història de l'Art. Facultat de Filosofia i Lletres de la UB, n. 14 (març de 1988), pàg. 99-117.

l'empresari (acaba el text anterior: "Vergonya, vergonya eterna pels baixos, pels rastres, pels servils pels esclaus de cos y ànima!").

A banda d'aquest abús, Iscle Soler va deixar definitivament d'actuar el 1911, perquè va traslladar-se a Terrassa amb la seva filla i el seu gendre, l'esposa i la resta de família. Franqueja venia fum; Soler tornaria a Barcelona. A Terrassa rebia visita dels amics, com Ignasi Iglésias, a qui encara tenia coratge de dir que tenia ganes de tornar a *fer comèdia*.²⁹⁶ Tot i la voluntat, una malaltia cardíaca se l'emportà el 27 de gener de 1914. A principis de febrer, l'Ajuntament de Barcelona aprovà erigir-li un bust, com es va fer amb Fontova. A parer nostre, la millor manera per cloure aquest apartat és el relat d'ambientació clàssica que Ambrosi Carrión li dedicà en aquell monogràfic, que no està exempt de crítica contra els actors venuts al capital. Amb un to premonitòriament elegíac, s'hi aboca una crítica clara contra els comedians enlluernats pel guany material, ingrats amb els mestres (Phricodermos). El comediant Khephisios, cec i vell, recita uns últims versos enmig del port hel·lènic mostrant que l'únic guany valuós d'un actor és l'ovació sincera d'un públic que congrega sense esforç i que no paga amb cabals.

3.2.4 Companyia d'Enric Antiga (15.4)

Durant la temporada d'hivern de 1877-1878, l'Ateneo va contractar la companyia de Joan Isern (15.1) que tenia Salvadora Capdevila i Anna Monner com a actrius més destacades. Entre els actors, també constava, aficionats a banda, Enric Antiga, l'espòs d'Anna Monner. Doncs bé, després d'acabar els compromisos amb aquell local, alguns d'aquests actors i actrius van romandre a la ciutat.

Així, doncs, l'endemà que 15.1 acabés les funcions es va anunciar que la companyia que havia d'ocupar els Campos de Recreo durant l'estiu començaria el primer dia de Pasqua. El dia 21 d'abril, Diumenge de Resurrecció, estrenaven les funcions. Com era habitual en aquest tipus d'establiment, no es va publicar la llista completa de la companyia, que sabem que no podia ser molt gran,²⁹⁷ però hem pogut obtenir els noms de les parts principals. Així, Enric Antiga n'era el director (DDT 22.06.1878), Anna Monner i Concepció Pallardó les primeres dames i Luis Obregón era el galant jove, contractat amb dos actors més que devien ser Comas i Guardia, actors subalterns (LO 24.08.1878) que representen els dos últims noms documentats.

A banda dels nombrosos sortejos de galindaines que es van fer als entreactes i els concerts de música que posava la banda militar, l'empresa d'aquest teatre va contractar perquè alternés amb Monner-Pallardó un cèlebre atleta italià anomenat Nicola Albertini, "El Sansón

²⁹⁶ Segons notícia "L'Ignasi Iglésias a Terrassa" del corresponsal B. Ragón a *La Escena Catalana*, n. 303 (27.07.1912) p. 6.

²⁹⁷ "están en ajuste otros dos actores mas. Con el aumento de compañía podrán ponerse en escena obras que estaban retiradas por el reducido personal de que se componia la compañía" (DDT 02.07.1878).

Moderno”, que feia demostracions de la seva força hercúlia sostenint un canó amb les dents mentre era disparat, o doblgant una barra de ferro mitjançant una sofisticada tècnica: “dando golpes sobre el brazo y volverla á su estado natural por el mismo procedimiento” (DDT 30.05.1878, 01.06.1878).

3.2.4.1 Concepció Pallardó

Tant Francesc Curet (1967: 292) com Teresa Julio (SANMARTÍ 2010: 68-69) vinculen Pallardó amb una altra de les grans actrius del moment, que veurem en tractar el Teatre Principal. Es tracta de Mercè Abella, i el motiu per aplegar-les és el mateix final que van haver de suportar. Totes dues van acabar gairebé a la misèria i oblidades pel públic i pels companys.

Aquells dos estudis són els que contenen més informació sobre la vida professional —no pas personal— de l’actriu, ja que altres estudis que sí que tracten els actors, com el de Carme Morell, ni l’esmenten. Com a molt, l’hem localitzada al *Diccionari del Teatre a les Illes Balears* (vol. I, s. v. Teatre-Circ Balear) arran de l’estada en aquell local amb la companyia de Lleó Fontova l’estiu de 1880.

I és força estrany o contradictori tenint en compte que en els dos primers casos la valoren com una actriu insigne que va formar part de les companyies i els teatres més importants de finals de segle. Curet, a més, endolcia l’elogi dient que tenia “la particularitat, que cal assenyalar, que ja en aquell temps la Pallardó duia a diferents escenaris les produccions catalanes que anaven obtenint més èxit al Romea”.

Els estudis coincideixen en el debut, l’any 1863, en un teatre d’aficionats anomenat Mendizábal, situat a tocar del teatre Romea, en el carrer que portava aquest nom (actual Junta de Comerç) i que després va actuar en molts locals particulars o teatrets de pobles d’arreu abans d’entrar al Romea el 1880, cosa que confirmem amb el cas de Tarragona, com hem vist. Julio, més generosa en dades, explica que va estar en plantilla al teatre del carrer Hospital fins el 1889 i que hi tornaria la temporada 1894-95 després d’haver fet la temporada anterior al teatre Granvia, l’antic Calvo-Vico. També l’ha documentada al teatre Novetats, amb Enric Borràs l’any 1901 i al Bartrina durant la temporada 1905-1906. Al llarg de la seva carrera, va ser present en les estrenes de *Judit de Welp*, d’Àngel Guimerà (22.01.1887), *Terra baixa*, l’estiu de 1897, *El dir de la gent*, de Frederic Soler (09.11.1880) o *Fructidor* d’Ignasi Iglésias el 1897 al Teatre de les Arts, entre moltes altres.

Per la nostra banda, hem pogut esbrinar que no és cert que no gaudís d’una pensió un cop retirada de l’escena. Així, l’Ajuntament de Barcelona va aprovar en sessió plenària l’adjudicació d’una ajuda per a l’actriu el febrer de 1925 (LV 18.02.1925). Mercè Abella va obtenir l’any 1922 la pensió que havia estat de l’actor Ermengol Goula, mort l’any 21. Un any després de morir Abella, la retribució de 2.000 pessetes passaria a Concepció. La iniciativa no fou de

l'Ajuntament, sinó del periodista Josep Artís, tal com es publicà a l'*Homenatge als que foren comedians vuitcentistes del Teatre Català*:

Encaminat a n'això, nostre estimat company «Fabiano» del *Día Gráfico* (i, per què amagar son nom? nostre amic en Josep Artís) va insinuar una campanya en l'esmentat diari, i amb la cooperació del conegut crític de teatres en Didac Montaner i altres companys professionals, lliuraren una sol·licitud a la primera autoritat municipal de la nostra ciutat, sol·licitud que ha estat atesa per la comissió de cultura, la qual ha cedit, en consell permanent celebrat fa pocs dies, la pensió de 2.000 pessetes anuals a Na Concepció Pallardó. Celebrem aquesta resolució de justícia.

A partir d'aquest document, i resseguint any per any les notícies necrològiques, hem topat amb el final i amb noves dades que cal afegir a les fins ara aportades.

Concepció Pallardó va morir²⁹⁸ el dia 27 de desembre de 1927 (26 de desembre per a LVC, a les deu de la nit), “quan feia molts anys” que havia deixat els escenaris.²⁹⁹ Amb un historial brillant, era una de les darreres supervivents de la generació d'actors encapçalats per Bonaplata, Soler, Fontova Goula, Abella i Parreño que havia començat fent comèdia al Niu Guerrer, Els Antics Guerrers, i altres teatres d'aficionats, on cal incloure aquell teatre Mendizàbal que esmentaven Curet i Julio. Durant aquest temps, no va deixar de treballar com a modista, el seu primer ofici. En aquest període va actuar a l'Odeon, on es va revelar com a excel·lent dama jove, cosa que no hem pogut confirmar.

Més endavant, sembla l'èxit obtingut amb *El rector de Vallfogona*, que va representar al costat d'en Joaquim García-Parreño al Romea, va convèncer-la definitivament per dedicar-se en exclusiva al món del teatre. Sabem per Sansano (2000 i 2003) que l'actor valencià va actuar al Romea des del 1869 fins al 1879. A banda, l'obra s'estrenà el 1871, però les actrius que la representaren llavors van ser Paca Soler de Ros i Balbina Pi.³⁰⁰ Així, doncs, la conversió fou posterior a 1871, i anterior a l'estiu de 1878, quan l'hem registrada a Tarragona formant part d'una companyia professional. A més, sabem que Paca Soler no apareix al Romea en les temporades 73-74, 75-76, 76-77 i 77-78 (SANMARTÍ 2012: 61) i que Morell (1995a: 299-301), en recollir els èxits més rellevants del Teatre Català al Romea, destaca les representacions d'*El rector de Vallfogona* de les temporades 72-73 73-74 i 74-75.

Per tant, s'estreny el cercle fins a les temporades 72-73 i 73-74 per a la data de conversió de Pallardó.

²⁹⁸ La informació valuosíssima que ve a continuació parteix de les necrològiques següents: [s. a.] “Ha mort l'actriu Concepció Pallardó” a *La Publicitat*, 28.12.1927 p. 5 i [s. a.] “Concepció Pallardó” a *La Veu de Catalunya*, mateixa data, ed. matí, p. 2. Per la redacció, creiem que el primer pren la informació del segon, molt més complet.

²⁹⁹ Però no del tot, ja que segons l'*Homenatge*, va mantenir “encara, però, el seu entusiasme representant passatges de cinematografia en papers adequats a les seves forces físiques”.

³⁰⁰ Segons la crítica de F. M. i F. “Teatre Català. Los envejosos ó sia lo Rector de Vallfogona” a *La Renaxensa* n. 21 (30.11.1871) p. 273-274.

Finalment, seguint les necrològiques, el 1879 (el 80 segons Curet, l'*Homenatge* i Julio), va incorporar-se a les llistes del Romea, “la Universitat del Teatre Català” —per un període de vora deu anys (JULIO 2010: 69). En aquests anys de “glòria i profit artístic” va assolir grans èxits estrenant Pitarra, Vidal i Valenciano o Conrad Roure. Li destacaren, especialment, les obres *El llibre de l'honor* i *El pubill*, de Frederic Soler; *Otger*, de Ferrer i Codina, o *Judit de Welp*, de Guimerà.

Segons Julio, sortí de l'escena després del 1889. Doncs bé, segons les notícies que hem recollit, efectivament, temps després, “els atzars de la vida l'obligaren a tornar a l'escena per a remeiar la seva situació econòmica” amb la qual cosa “hagué de buscar en els ‘bolos’, aquests ‘bolos’ tan temuts pels comedians, el seu medi de vida”. Gràcies a *La Veu de Catalunya* (1927), sabem que aquell atzar fou la mort del seu marit, l'apuntador de la companyia del Romea, en Francisco Comas, durant el breu retir. Ell també se n'acomiadà i passà a treballar d'oficial per a l'ajuntament de Barcelona. L'actriu a partir de llavors “visqué molt temps retirada de l'escena”. A parer nostre, aquest apuntador no pot ser un altre que el mateix actor Comas que hem registrat a Tarragona en la companyia 15.4, tot i que no sabem si llavors ja eren casats, com Monner i Antiga.³⁰¹

En un d'aquells bolos, —l'any 1922 a Sant Vicenç dels Horts— va trencar-se la cama i l'hagué de substituir Maria Morera, que estava a les files del Romea. Des d'aleshores, pogué treballar molt poc. La darrera de les aparicions va ser al Teatre Jardí d'Hostalric el 4 de setembre de 1927. Els aficionats hostalriquencs van posar en escena *El ferrer de tall*, de Frederic Soler, i van convertir la funció de benefici en una festa d'homenatge a l'actriu en què es van llegir poesies i discursos al·lusius. Aquella funció va ser la del comiat; la salut de l'actriu era tan precària que els metges van haver d'injectar-li medicaments per aguantar. Pallardó va morir amb 79 anys havent estat tota la vida una “senyora virtuosa i d'un tracte exquisit”. Lamentablement la necrològica acabava amb un eixut “i no cal dir que ha mort pobra”. Tot i que el redactor acusava els intèrprets joves de no conèixer-la ni recordar-la, l'Associació d'Actors van endolar la bandera que tenia en el seu local. La casa mortuòria on es podia vetllar l'actriu estava al número 64 del carrer Urgell.

Ampliant la cerca, hem trobat la ressenya d'aquella darrera funció (LV 07.08.1927). El periodista va constatar que, malgrat tenir 79 anys, l'actriu conservava l'entusiasme i la vocació de quan era més jove. La prova era que tot i estar retirada, en aquella funció faria el paper de baronessa. Cal dir que la data no coincideix del tot, ja que es parla del 28 d'agost i no pas del 4 de setembre. Probablement, la funció s'hauria retardat una setmana per causes que desconeixem però que de ben segur devien anar lligades a l'estat de l'actriu.

³⁰¹ En canvi, per a l'*Homenatge*, no hi hagué cap episodi que li canviés la sort, sinó la càrrega dels anys que “va fer-se-li pesada, i... va venir la decadència inevitable, la foscor que deixa el sol al pondre's”.

Una altra dada que no consta en cap dels autors citats anteriorment és el segon cognom de l'artista. Hem hagut de fer marrada en la premsa gironina, on apareix actuant amb la companyia del Romea dirigida per Bonaplata l'estiu de 1889. En la llista on s'anunciava (04.07.1889 *La Lucha*) apareix com a doña Concepción Pallardó Bonaplata. De totes les altres referències a l'actriu, tant en aquesta publicació com a les posteriors com *La Escena Catalana*, no n'hem pogut trobar cap més on aparegui amb tots dos cognoms.

Amb ella tanquem l'apartat dedicat als intèrprets més destacats de teatre català als Campos de Recreo.

4. ÍNDEX DE LES COMPANYIES DEL TEATRE PRINCIPAL

1. Temporada 1863-1864

1.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Antonio Malli

1.4 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera d'Agostini

2. Temporada 1864-1865

2.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Sáez

2.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de Juan García i Francisco Villegas

3. Temporada 1865-1866

3.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de José Sarmiento i Francisco Domingo

3.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de José Poyo

4. Temporada 1866-1867

4.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio

4.3 Teatre Principal – estiu - Companyia d'òpera italiana Locatelli-Coy

5. Temporada 1867-1868

5.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Fernando Guerra de Portero

5.2 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García

6. Temporada 1868-1869

6.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Manuel Gamir de Aparicio

6.2 Campos de Recreo i Teatre Principal – Companyia d'aficionats al Teatre Català

6.3 Teatre Principal – estiu – Reunion Familiar

7. Temporada 1869-1870

7.1 Teatre Principal – hivern - Companyia de Joaquin Reos

7.2 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de Ricardo Figuerola

7.5 Teatre Principal – estiu – Companyia ex profés d'Inocenci López

7.6 Teatre Principal – estiu – Companyia de sarsuela procedent de Reus

8. Temporada 1870-1871

8.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Antonio Zamora

8.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Ceferino Guerra

8.4 Teatre Principal – Quaresma- Companyia bufa [2-3-1871 fins 26-3-1871]

8.5 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de *declamacion* [2-4-1871 fins al 10-4-1871]

8.6 Teatre Principal – Sant Magí – Companyia d'Antoni Grifell

9. Temporada 1871-1872

9.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Fernando Guerra de Portero

9.3 Teatre Principal – estiu – Companyia de Tomàs Huguet i Manuel Rumià

10. Temporada 1872-1873

10.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel Gamir de Aparicio

10.3 Teatre Principal / Campos de Recreo – estiu – Companyia de Lleó Fontova

- 10.4 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Elvira Pasquali
- 10.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Giacinta Pezzana

11. Temporada 1873-1874

- 11.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio
 - 11.1.1 Teatre Principal. Manuel Gamir de Aparicio (represa)
- 11.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Tomàs Huguet 48 reg.
- 11.4 Teatre Principal – extraordinària - Companyia catalana de Vicente Miguel i Juan Perelló

12. Temporada 1874-1875

- 12.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel de la Vega
- 12.2 Ateneo/Campos/Principal – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Isern-Monner
- 12.3 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García
- 12.4 Teatre Principal – estiu – Companyia de Joaquín Reos
- 12.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Manuel Ferrando
- 12.6 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera italiana d'Enrique Serazzi

13. Temporada 1875-1876

- 13.2 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Julio Torrani
- 13.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu
- 13.4 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan de Alba
 - 13.5.1 Ateneo Tarraconense/CR/TP- Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra (represa)
- 13.6 Campos de Recreo /Teatro Principal – estiu – Companyia de Gervasi Roca

14. Temporada 1876-1877

- 14.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Emilio Arolas
- 14.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan Aparicio
- 14.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Cecilio Sanmartí
- 14.4 Teatre Principal – maig – Companyia de Francisco Domingo

15. Temporada 1877-1878

- 15.2 Teatre Principal – hivern – Companyia Juan Aparicio
- 15.3 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Isidoro Valero

16. Temporada 1878-1879

- 16.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Isidoro Valero
- 16.4 Teatre Principal – març-maig – Companyia de Luis de Obregón (Valero dir.)
- 16.5 Teatre Principal – abril-maig – Companyia de Luis de Obregón
- 16.6 Teatre Principal /Campos de Recreo – Companyia d'Antoni Tutau

17. Temporada 1879-1880

- 17.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Maria Lorente
- 17.2 Teatre Principal – febrer-maig – Companyia d'Antoni Grifell

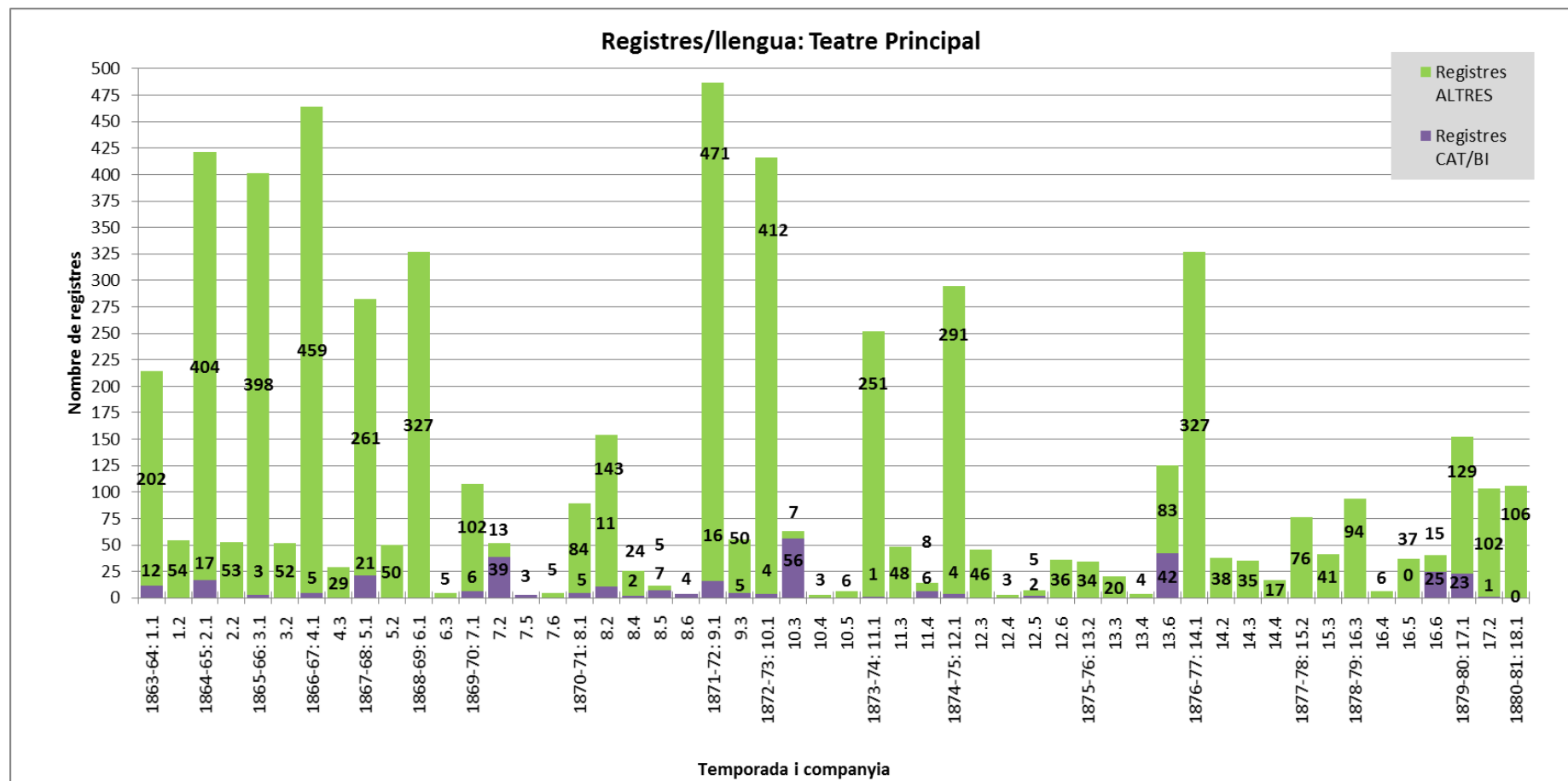
18. Temporada 1880-1881

- 18.1 Teatre Principal – hivern – Antoni Grifell

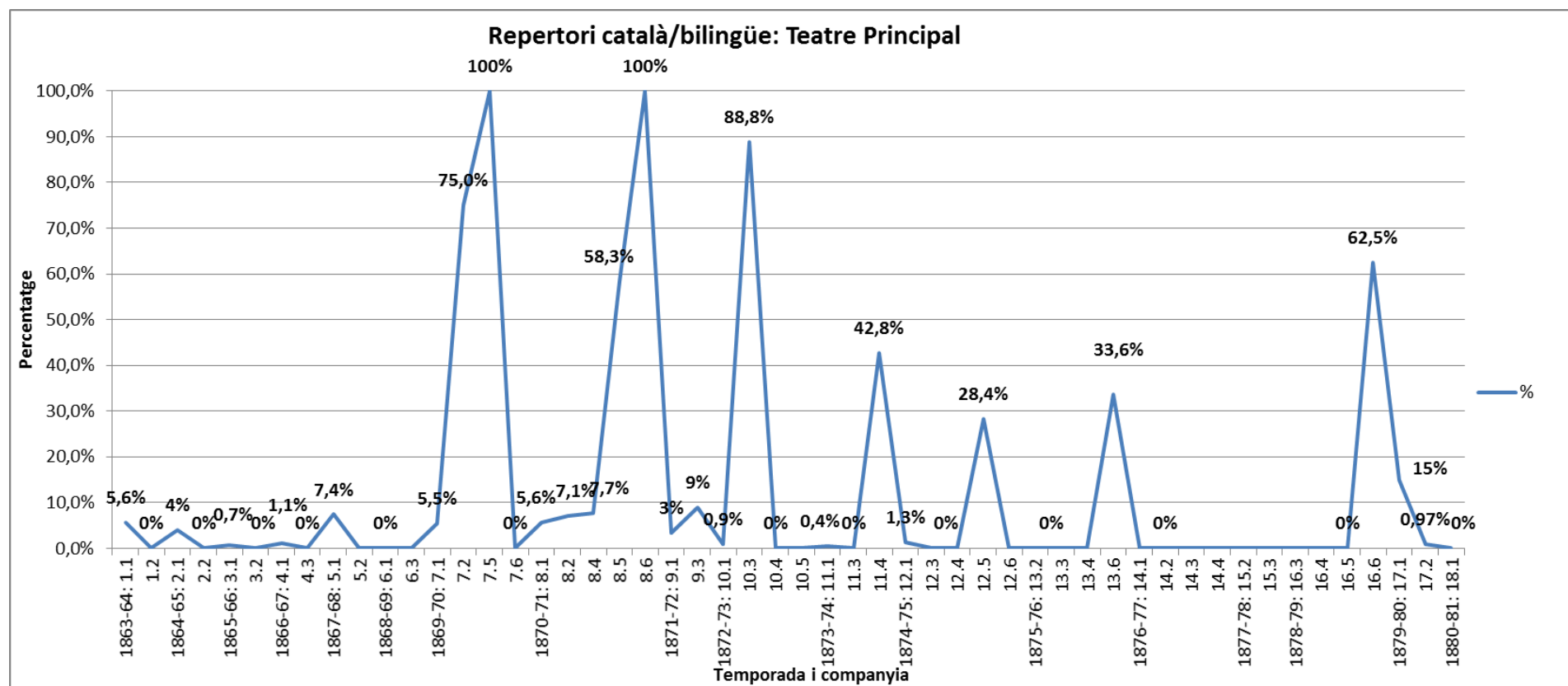
Taula 3. Dades de les companyies del Teatre Principal amb relació al repertori català o bilingüe

TEMPORADA I COMPANYIA	%	Registres CAT/BI	TOTAL DE REGISTRES
1863-64:			
1.1	5,6%	12	214
1.2	0%	0	54
1864-65:			
2.1	4%	17	421
2.2	0%	0	53
1865-66:			
3.1	0,7%	3	401
3.2	0%	0	52
1866-67:			
4.1	1,1%	5	464
4.3	0%	0	29
1867-68:			
5.1	7,4%	21	282
5.2	0%	0	50
1868-69:			
6.1	0%	0	327
(6.2)			
6.3	0%	0	5
1869-70:			
7.1	5,6%	6	108
7.2	75%	39	52
7.5	100%	3	3
7.6	0%	0	5
1870-71:			
8.1	5,6%	5	89
8.2	7,1%	11	154
8.4	7,7%	2	26
8.5	58,3%	7	12
8.6	100%	4	4
1871-72:			
9.1	3,3%	16	487
9.3	9%	5	55
1872-73:			
10.1	0,9%	4	416
10.3	88,8%	56	63
10.4	0%	0	3
10.5	0%	0	6
1873-74:			
11.1	0,4%	1	252
11.3	0%	0	48
11.4	42,8%	6	14

1874-75:				
12.1 (12.2)	1,3%	4	295	
12.3	0%	0	46	
12.4	0%	0	3	
12.5	28,4%	2	7	
12.6	0%	0	36	
1875-76:				
13.2	0%	0	34	
13.3	0%	0	20	
13.4	0%	0	4	
(13.5.1)				
13.6	33,6%	42	125	
1876-77:				
14.1	0%	0	327	
14.2	0%	0	38	
14.3	0%	0	35	
14.4	0%	0	17	
1877-78:				
15.2	0%	0	76	
15.3	0%	0	41	
1878-79:				
16.3	0%	0	94	
16.4	0%	0	6	
16.5	0%	0	37	
16.6	62,5%	25	40	
1879-80:				
17.1	15%	23	152	
17.2	%	1	103	
1880-81:	18.1	0%	0	106



Gràfic 5: Nombre de registres segons la llengua de l'obra al Teatre Principal per temporada.



Gràfic 6: Percentatge de repertori català o bilingüe al Teatre Principal per temporada.

4.1 Anàlisi de les dades

Prenent com a referència el gràfic 5, es pot observar que fins a la temporada 1868-69 les companyies d'hivern aconseguixen un nombre molt alt de registres (fins a 464 la companyia 4.1). Això coincideix amb el fet que només hi hagi una única companyia al llarg de tot aquest període. Igualment passa a l'estiu, on només hi ha una sola companyia ocupant tota la franja amb un nombre equivalent de registres corresponent a la llargada de l'interval estiuenc. En aquest sentit, per tant, entre el 1864 i el 1869 el Teatre Principal va seguir l'esquema tradicional de contractacions de companyies i aquestes van complir amb les obligacions contractuals. Pel que fa als registres d'obres en català o bilingües, salta a la vista que són irrisoris fins i tot a l'estiu. La proporció que es mostra al gràfic 6 ho fa ben palès: no supera ni un 10%. En els millors dels casos, arriba a un 7 i un 5% (companyes 5.1 i 1.1, respectivament), equivalents a 21 i 12 registres, només. Les companyies contractades, per tant, estaven dedicades al repertori en castellà, deixant un marge ínfim per al nostre teatre, marge que és inexistent en les companyies d'estiu en tots els casos i en el de la companyia d'hivern de Manuel Aparicio i Carlota Amigó (6.1).

A partir de la temporada 1869-1870, sembla que es fa notar la sacsejada de la Revolució de Setembre de 1868, perquè aquella regularitat s'estroneja i no es recupera fins la temporada 1871-1872, dos temporades després. Hem recollit fins i tot una notícia que en mostra l'abast:

El Correo de Teatros de Barcelona anuncia que este invierno van á quedar cerrados treinta y un teatros en toda España. La agencia que tiene establecida el colega ha tenido que suspender la formación de varias compañías que por encargo de conocidos empresarios y propietarios de teatros estaba formando (DDT 13.09.1869).

Fins aquí, el nombre total de registres per agrupació descendeix fins a la franja d'entre 100 i 160 registres front als més de 450 de l'etapa anterior. El nombre de companyies contractades al llarg de l'any sencer teatral (4 la temporada 1869-70, i 5 la següent) demostren la inestabilitat de l'empresa del Teatre Principal i justifiquen la davallada de registres totals per companyia. Si ens centrem en els registres de teatre català, també es pot veure com disminueixen, però no pas amb la mateixa proporció que ho fa el nombre total de registres d'una companyia (que havia baixat fins a una quarta part, dels més de 400 als 100). Si en l'anterior etapa les companyies que havien fet teatre en català es van moure entre els 3 i els 21 registres, ara es mouran entre els 2 i els 11, amb una excepció notable: els 39 de la companyia de Ricardo Figuerola (7.2). Per tant, sembla que el teatre català va resistir la davallada de després de 1868 molt millor que el teatre en altres idiomes. És més, en el cas de 7.2 n'augmenta la quota.

Un altre fenomen d'aquest primer tram del Sexenni Democràtic és la presència per primer cop en aquest local de companyies en què el teatre en català està per sobre d'altres idiomes. Hem esmentat el cas de Ricardo Figuerola (7.2), que obté un 75% de registres en la nostra

llengua gràcies sobretot a les representacions de *La Passió i Mort de Nostre Senyor Jesucrist* (i *La triomfant resurrecció*). Però també cal esmentar aquí les companyies de l'editor Innocenci López Bernagosi (7.5), que porta només una obra en repertori, *La Passió política*, i la d'Antoni Grifell (8.6) amb un 100%, que va estrenar el drama sacre dedicat a Sant Magí. Aquests són casos de campanyes de teatre en català centrades en una sola obra. El cas de la companyia 8.5, la Companyia *de declamación* que actua durant la Quaresma i de la qual no hem registrat cap nom que la pugui identificar, també és destacable ja que aconsegueix un 58,3% amb un total de 12 registres, que inclouen també *La Passió*, *Cor de Roure* o les obres d'Eduard Aulés *Cinc minuts fora del món* i la peça *Lo diari ho porta*.

A partir de la temporada 1871-1872 es recupera puntualment l'anterior sistema i augmenta un altre cop el nombre de registres per cada companyia, tot i que fins al final del període estudiat hi ha una clara tendència a la disminució, passant dels 487 registres de la companyia 9.1 fins als 106 de la companyia 18.1, exceptuant el cas dels 327 de 14.1 que trenquen aquesta dinàmica. La regularitat va disminuint mentre que el nombre de companyies durant l'any teatral augmenta. Per exemple, les temporades entre 1872-73 i 1878-79 (exceptuant la de 1877-78, amb només dos agrupacions) tenen tres i quatre companyies diferents. D'aquest període, és destacable la poca presència de teatre en català, només trencada per les campanyes d'estiu de Lleó Fontova (10.3), amb 56 registres; Gervasi Roca (13.6) amb 42, i Antoni Tutau (16.6) amb 25 seguit de prop de la companyia de José María Lorente (17.1) amb 23 registres. Vist en proporció, el gràfic 6 mostra que la companyia de Lleó Fontova encapçala els qui més teatre en català van fer respecte del total d'obres posades en escena amb un 88,8%, seguida en segon lloc per la d'Antoni Tutau amb 62,5%. El tercer lloc correspon a la companyia catalana de Vicente Miguel i Juan Perelló (11.4) amb un 42,8%, mentre que Gervasi Roca ocupa el quart lloc amb un 33,6% —és la que més quantitat de registres totals té, per contra. Per últim, Manuel Ferrando, l'estiu de 1874 (12.5) va assolir una quota del 28,4%, tot i que només té 7 registres en total.

Això ens porta a la conclusió següent: el Teatre Principal, escenari oficial de la ciutat, només deixava espai per al teatre en català només en les temporades d'estiu, quan venien els actors de Barcelona de gira pels teatres de segona, o en ocasions especials vinculades a estrenes d'obres en concret, com són els casos de *La Passió política* o el drama sacre dedicat al patró de la ciutat. En les temporades d'hivern continuaven ocupant el local companyies castellanques o de lírica italiana que deixaven un marge estretíssim, per no dir nul en molts casos, a la nostra llengua. Es nota especialment en aquest darrer període, en què tret de la punta de la companyia d'Antoni Tutau, l'estiu de 1879, la proporció de teatre català és pendular i de tendència negativa, passant de quotes importants a casos que freguen el 0%.

4.2 Els actors i les actrius

4.2.1 Companyies vinculades a una obra

4.2.1.1 La companyia de Ricardo Figuerola (7.2)

La temporada d'hivern de 1869-1870 va tenir la sarsuela en castellà com a protagonista. Segons el crític Recasens (DDT 27.02.1870), els components de la companyia que la formaven s'havien “dispersado como una bandada de palomos al cerrarse las puertas del coliseo” havent complert els compromisos amb l'empresa i amb el públic. En el mateix article, s'anunciava la vinguda de la companyia que la substituiria, procedent de Barcelona i formada per algunes de les parts principals dels teatres de la capital. A diferència de l'anterior, el repertori seria el drama sacre *La Passió i Mort de Jesús*, alternat amb produccions de teatre català. Van estrenar-se el dia 10 de març en funció de nit, tot i que se n'havia anunciat l'estrena el dia 9.

Malgrat que no van publicar la llista completa de l'elenc, gràcies a la primera ressenya extensa (DDT 13.03.1870) sabem que alguns dels components procedien de la companyia de sarsuela de l'hivern, com és el cas de Carolina Alemany, soprano que s'encarregaria de fer el paper de Magdalena.

L'èxit del drama passionístic va trigar quatre funcions a venir (DDT 13.03.1870), però finalment va arribar, i fins a quin punt, ja que va aplegar espectadors de fora de Tarragona que havien de fer cua per entrar al Teatre Principal (ET 20 i 22.03.1870). La companyia i l'empresa, vista la demanda, va programar una funció extraordinària en horari de tarda perquè hi poguessin assistir aquells que “por sus ocupaciones no pueden asistir á la representacion de noche” (ET 17.04.1870). L'endemà, el dia 18 d'abril, va aparèixer en la contraportada del *Diari de Tarragona* l'anunci en català —fet força inusual en aquesta publicació— en què se'n venien exemplars a la impremta d'aquest periòdic al preu de quatre rals, amb l'incentiu que “va anyadit al principi la conversió de la Samaritana y de la Magdalena, la entrada de Cristo en Jerusalem, la despedida de Jesús y María; y a últim la triunfant Resurrecció de Cristo Senyor nostre”. L'èxit va ser rotund i el públic hi va anar en massa. Una nota tràgica entelaria l'eufòria: un xiquet va morir penjat mentre jugava a emular l'escena del suïcidi de Judes (ET 30.04.1870 i 02.05.1870).

En la primera ressenya que els va dedicar el crític J. M. Recasens va destacar tant l'encert de l'empresa en apostar per una obra que requeria tanta inversió en decorats —però que tenia l'èxit assegurat, ja que anteriorment ja s'havia posat en escena amb èxit—, com la bona feina dels actors: “cada uno se posesiona de su papel respectivo y lo desempeña con conciencia”. Tot i això, maldava l'actor que feia de Jesús (segurament Figuerola) perquè:

Quisiéramos ver en él mas humildad en los primeros actos, mas resignacion, mas mansedumbre, menos exageracion en algunos pasos, menos tono dramático, una mímica mas propia del papel que representa: se lo advertimos por que hace mal efecto á los ojos del

público, y como reconocemos en él buenas cualidades, y demuestra facultades para interpretar su papel con toda propiedad, no dudamos que atenderá á nuestra indicación.

Sant Pere anava a càrrec de l'actor de cognom Bailon, que ja havia actuat a Tarragona amb la companyia de José Sarmiento (3.1) al Teatre Principal la temporada 1865-66. Tampoc concreta els noms de qui s'encarregava del paper de la Verge, de la que feia de Samaritana i de la resta de papers de la *Passió* que el crític engloba en un genèric "demás partes de la compañía".

Dies després, amb la posada en escena de *Cor de roure*, Ricardo Figuerola va excel·lir amb el paper de Pere així com en la mateixa direcció de l'obra (DDT 16.03.1870). Apareix l'actriu Tarrida, fent de comtessa, el galant jove Saumell, un altre cop Bailon, fent de soldat vell, i Carolina Alemany fent de dama jove en el paper de Guillemona. Una altra obra que també va assolir força representacions fou *La mitja taronja* de Josep Maria Arnau. A banda, el comiat de la companyia duria un altre drama cavalleresc en la línia de *Cor de roure*. Es tracta de *D. Juan de Serrallonga o Los bandoleros de las Guillerías*, de Víctor Balaguer, de temàtica catalana però en la versió castellana (DDT i ET 17.04.1870).

Tornant al drama de Picó i Campamar, en la introducció que Pere Farrés va fer en la darrera edició, dóna notícia de la carta a l'autor de Rafel Ribas i de Ricard Figuerola del 13 d'octubre de 1869 demanant-li l'obra per poder inaugurar la temporada de teatre català al Teatre Circo Barcelonès (PICÓ 2006: 28 n. 29). De fet, Figuerola fou qui l'havia estrenat al Teatre Principal de Barcelona el 19 de març de 1869 i qui gaudia de la total confiança de l'autor, tal com demostra Farrés (PICÓ 2006: 30) en la carta de Picó a Tomàs Forteza que reproduïx i que aporta un nou judici als actors catalans. Picó lamentava la mala recepció del drama a Palma, i desconfiava del paper que hi pogués fer Antoni Tutau, que és qui la hi va dur el maig de 1874, en comparació al gran rendiment que en treia Figuerola, actor que l'havia popularitzat arreu del Principat.

Conech massa'ls actors catalans per no tenir segur y ben segur un *fiasco complet*, puix quant no van de barretina y espadenya no fan res de bo; veure actors catalans vestits de cavallers es la cosa que mes llástima dona, ni saben recitar en català literari, ni's saben remenar: la espasa, la capa, l'armadura, tot, tot los fa nosa y los embrassa, y mes que actors representant un drama serio semblan grotesques disfresses de carnestoltes. [...] Per ma desgràcia no puch privar la representació, perque vaig vendre la propietat: si aixis no fos creume, que'l Cor de Roure no es representaria á Mallorca en no ser per en Ricardo Figuerola, deixeble de'n Romea, que fou el que l'estrená, el que'l feu agradár y el que l'ha fet conèixer per Catalunya.

Farrés, però, en garbella els fets i treu a la llum les pugnes entre autors catalans i mallorquins per la batalla ortogràfica dels plurals femenins, cosa que s'escapa del present treball i de la figura de Figuerola.

Però qui fou, Ricard Figuerola? Que sapiguem, tret de les referències aportades per Pere Farrés tant en l'edició moderna del drama com en l'article publicat a l'*Anuari Verdaguer* (2004),

ningú no l'ha abordat en profunditat. El motiu no és altre que el que ja apuntava el crític Joan Sardà en parlar de *Cor de roure* (FARRÉS 2004: 24): “era la obra mimada d'un actor de mèrit, en Figuerola, un actor que les estranyeses de son caràcter y una mort prematura han deixat quasi desconegut del públich.”

Per la nostra banda, hem localitzat algunes referències més sobre aquest actor i, especialment, sobre el seu caràcter, algunes de les quals coincideixen amb la informació recollida per Artís.³⁰² Es tracta de la crònica que l'omnipresent Josep Roca i Roca [P. del O.] va fer en la mort de Conrad Colomer, un actor que deixà la carrera militar per la vocació teatral. Roca hi explica que el va conèixer cap al 1867, quan formava part del grup d'artistes que *capitanejava* Rafel Ribas, l'actor, editor, empresari i propietari de l'arxiu líric-dramàtic que porta el seu nom i entre els quals també s'hi comptava Teodor Bonaplata.³⁰³ Segons Roca, Ricardo Figuerola fou un alumne privilegiat del Reial Conservatori de Madrid i tenia força talent, però “las sevas pretensions eran tan grans com lo seu mérit, y la seva displicencia tan gran com las sevas pretensions. Sempre arribava tart als ensaigs... y no obstant la mort va arribar per ell molt prompte, arrebatant al naixent teatro catalá un element que hauria pogut proporcionarli dias de verdadera gloria...”³⁰⁴

Es tracta, doncs, del primer actor que registrem aquí que ha passat per una etapa de formació en un conservatori espanyol. Gràcies a un altre article, hem esbrinat per quin procediment hi accedí, cosa que obre una porta suculent a posteriors aproximacions a la figura de Figuerola. Es tracta d'una crònica de la revista *La España Artística* de 1858 en què es fan ressò de l'interès que ha aixecat Figuerola en els escenaris —no especifica d'on, deduïm que Barcelona— gràcies a les seves disposicions per al teatre, especialment destacables “en una época en que, no abundan los actores llamados á recojer la herencia de Máiquez y de otros artistas distinguidos que han brillado en la escena”. Reprodueixen un fragment sense citar-ne la font on se'l descriu com un jove de 15 anys, procedent dels escenaris casolans i amb unes disposicions extraordinàries per a la declamació teatral especialment en el gènere dramàtic.

Sentimiento, figura, voz, maneras, todo concurre en el jóven barcelonés don Ricardo Figuerola; difícil es hallar tan sorprendente conjunto de dotes, de esas dotes que han de brillar en el actor que nace para serlo. Sin escuela, sin estudio, sin modelos, el señor Figuerola, á quien hemos tenido el gusto de admirar, es un verdadero artista de corazon, á quien no han resabiado los teatros caseros, y lo que es mas estraño todavía, á quien apenas, se percibe el acento catalan.

³⁰² Material per al diccionari biobibliogràfic. Caixa 9, sobre amb l'epígraf “Ricard Figuerola Fàbregas”.

³⁰³ Tant Conrad Colomer com Rafael Ribas formaran part de la companyia 8.6 dirigida per Antoni Grifell. A part, no ens podem estar de dir que Rafael Ribas encara no té un estudi seriós que s'ocupi de la seva tasca com a dinamitzador teatral. En la crònica que Roca dedicà a Bonaplata en morir, s'hi diu ben clar que ell era qui feia treballar a tota la patuleia de joves *posseïts de les alegries i les despreocupacions de la Bohèmia* buscant-los lloc en teatres de Barcelona i també *bolos* per fora. Per cert que Bonaplata era íntim, segons Roca, de Figuerola. ROCA I ROCA, J. [P. del O.] “Cronica” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1359(20.01.1905), p. 50-51.

³⁰⁴ ROCA I ROCA, J. [P. del O.] “Cronica. Conrat Colomer” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1027 (16.09.1898), p. 603.

Compartien l'opinió, segueix el text, dos noms il·lustres com el del dramaturg Ventura de la Vega i el mateix Julian Romea, que l'havien vist actuar en diverses ocasions. Un tercer testimoni és el d'Adelaide Ristori,³⁰⁵ la famosa actriu italiana, que va deixar escrit:

Habiendo oido algunas piezas dramáticas declamadas por el jóven Ricardo Figuerola, hijo del médico del mismo nombre, debo declarar, en honor de la verdad, que son tales las prendas de este jóven, y tal la inteligencia que me ha demostrado, que con las lecciones de una buena escuela llegará el arte dramático á adquirir en él un digno representante que ha de dar honra á su bello país.

Acaba la crònica dient que un il·lustrat doctor Corral va recomanar-lo a la reina perquè li concedís una plaça al Reial Conservatori de Madrid. La reina va acollir “con benevolencia la súplica de su médico de cámara á quien nadie podrá mañana disputar la gloria de haber contribuido eficazmente al esplendor de la escena española, proporcionándole un artista que, á no dudarle, será digno continuador de los triunfos de los Talmas y de los Máiquez”.³⁰⁶

Res més evident: el pare de Ricardo, metge de professió, va estirar els fils fins al mateix metge de cambra de la Reina Isabel II, Tomás Corral, perquè son fill aconseguís una plaça d'estudiant al Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. En l'estada en aquesta institució va obtenir un segon premi dels que convocava en certamen públic el mateix conservatori a tall d'avaluació final i que lliuraven els reis en un acte públic. Va examinar-se el juny de 1860 i en la ressenya apareix com a alumne de la classe de Joaquín Arjona (l'altra era dirigida per Julián Romea). El fet que cap dels alumnes d'Arjona obtingués un primer premi a diferència dels de Romea, va aixecar la polèmica ja que el gasetiller, recollint la preferència mostrada pel públic assistent a les avaluacions, va ressenyar que Figuerola hauria hagut de tenir un primer premi:

Solo él mereció que, así el público como los convidados, le aplaudiesen hasta que levantado el telon hubo de salir á la escena á demostrar su agradecimiento á tan singular aplauso. A pesar de esta notabilísima circunstancia, el Sr. Figuerola no obtuvo mas que el segundo premio; pero creemos que debe consolarle la conviccion de que el voto público, y no el de las comisiones oficiales, es el que da los títulos valederos.

El Sr. Figuerola, en nuestro concepto, es verdadero artista, como lo era García Gutiérrez cuando una comision de sabios declaraba indigno de la escena española su *Trovador*.³⁰⁷

La primera companyia dramàtica professional en què hem localitzat aquest actor és la de Teodora Lamadrid al Teatro del Príncipe de Madrid (actual Teatro Español) per a la temporada

³⁰⁵ Adelaide Ristori va actuar al Teatre Circ Barcelonès al llarg de 15 funcions a partir del novembre de 1857. A la “Revista de espectáculos” de l'*Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1859* s'hi ressenyen les tragèdies que va representar (p. 84-85).

³⁰⁶ *La España Artística*. Gaceta musical, de teatros, literatura y nobles artes, any II, n. 17 (22.02.1858), p. 135.

³⁰⁷ “Gacetillas. Conservatorio” a *La Discusión* n. 1285, (30.06.1860) p.4. Per a l'entrega dels premis a càrrec dels monarques consultar “Crónica de teatros” a *El Clamor Público* n. 470 (28.02.1862) p. 4.

1861-1862.³⁰⁸ Poc després, l'abril de 1867, tornava als teatres de la cort després d'haver estat a Saragossa i Sant Sebastià, tot i que no sabem amb quina companyia.³⁰⁹

La tornada a Barcelona, segons el record de Roca, va ser pels volts de 1867, quan concorria el grup d'amics de Rafel Ribas; llavors, cal pensar que la tornada a la cort no fou per gaire temps. Durant el 1868 l'hem documentat a Barcelona com a primer actor de teatre espanyol, actuant en la societat Liceo Barcelonés durant l'estiu al Prado Catalán. Igualment, es va anunciar que estava contractat per al teatre de Vilanova i la Geltrú amb Leocadia Vila (5.1) com a primera actriu i Torra com a actor còmic.³¹⁰ Durant la temporada 1868-69 hem vist amb Farrés i el drama *Cor de Roure* que va ser al Teatre Principal barceloní i, l'any teatral següent al Teatre Circo Barcelonés. Després de l'estada per Quaresma a Tarragona el 1870 (7.2), Artís en documentà l'entrada al Romea per a la temporada 1870-1871. Anys després, reapareix el 1874 a Barcelona al Teatre Espanyol com a primer actor amb Joan Perelló, Agnà Solà de Sariols, Àngela Rossell, les germanes Moyá, el galant jove Muñoz, i els actors Roca, Nieto i Graells. Un cop acabada l'estada en aquest teatre del Passeig de Gràcia a finals d'agost, es va anunciar que passarien a treballar al teatre Principal de la Vila de Gràcia. A partir del novembre, es desplaçarien fins a Sant Andreu del Palomar per actuar-hi durant les festes majors.³¹¹ Aquestes són les darreres notícies sobre Ricardo Figuerola abans de la seva mort, sobrevinguda prematurament el 5 de setembre de 1876 a Barcelona.³¹² (Si fem cas dels 15 anys citats en la notícia del seu descobriment, va nèixer el 1842 i, per tant, va morir amb 34 anys).

És evident que la categoria dels locals on actuà va anar disminuint fins als teatres de segona o tercera categoria. Què havia passat, doncs, perquè un actor que era la promesa del teatre en castellà, que havia cursat estudis de declamació al conservatori de l'estat, que havia actuat en teatres de la cort al costat de Teodora Lamadrid... acabés així? Foren les culpables les *estranyeses de son caràcter* a què al·ludia Sardà, o la displicència i les pretensions que gastava, segons Roca?

Des de Madrid, i tancant les notícies que tenim de l'actor, Manuel Ossorio Bernard ho va veure d'una altra manera:

Ricardo Figuerola, acaso el jóven que con mayor inteligencia y mejores disposiciones ha pisado la escena española, ha muerto casi desconocido y olvidado en Barcelona, su ciudad natal, por una série de circunstancias cuya enumeracion, sobre ser ajena á mi propósito, alargaria con exeso este trabajo y entrañaria graves cargos para individuos y colectividades que contribuyeron á cortar el glorioso porvenir de Figuerola, reduciéndole primero á la interpretacion de la literatura catalana y contribuyendo á su prematuro fin. Ricardo Figuerola

³⁰⁸ Publicada a *La Discusión* n. 1766 (21.09.1861) p. 4.

³⁰⁹ Breu publicat a *La Correspondencia de España* n. 3.370 (23.04.1867) pàg. 3.

³¹⁰ Breus a *El Principado* n. 150 (31.05.1868) p. 3470; n. 214 (05.08.1868) p. 4956.

³¹¹ *La Imprenta*, n. 242 (30.08.1874) p. 5370-5372; n. 333 (29.11.1874) p. 7549.

³¹² *La Renaixença* Tom II, Any VI n. 3-4. (22.09.1876) p. 69; *La Ilustración Española y Americana* n. 11 (08.03.1877) p. 166. En aquest darrer apareix també com a escriptor.

era igualmente un inspirado escritor, habiendo dejado inéditos al tiempo de su muerte, varios dramas, que si llegan á ser conocidos, contribuirán á sostener vivo el recuerdo del actor catalán.³¹³

La nefasta i prepotent visió d'Ossorio considerava el teatre català un escenari menor i reductor per a un actor format en i per a l'escena espanyola. A més, a diferència de Roca o Sardà, no culpava l'actor sinó un genèric "individuos y colectividades" que van saber retenir-lo en aquell clos i que se n'estigué prou, d'anomenar. El text explica per si sol el prejudici i l'arrogància amb què es maltractava el teatre català des de la cort i, per això, estalviem més comentaris.

L'estada de Figuerola amb *La Passió* durant la Quaresma de 1870 a Tarragona, però, no fou l'única a la ciutat. Aquell mateix estiu vindria per representar una altra mena de passió. Ara bé, el to d'aquesta no era ben bé el d'una obra sacra, com veurem a continuació.

4.2.1.2 La companyia ex profés d'Inocenci López (7.5)

L'editor dels *Singlots poètics*, *Un Tros de Paper*, *La Campana de Gràcia* o *L'Esquella de la Torratxa* no necessita carta de presentació. Ara bé, com Rafael Ribas, sembla que també està per explorar.³¹⁴ En aquesta ocasió, López actuava d'empresari d'una companyia reunida expressament per representar una única obra, *La Passió política*, tragicomèdia satírica i històrica en quatre actes i onze quadres, escrita per Josep Roca i Roca i Joan Alonso del Real.

L'endemà de l'estrena a Barcelona, el gasetiller del *Diario de Tarragona* se'n va fer ressò tot celebrant que la tragicomèdia no hagués inclòs escenes desagradables, perquè tot i tolerar el que ell anomenava comèdia política, rebutjava qualsevol tractament ideològic que no tingués la prudència com a base (ET 01.07.1870). Com en el cas de Barcelona i la llibreria de López Bernagosi, també s'exposarien aquí i prèviament els dibuixos dels personatges de l'obra de Pellicer: polítics vinguts a més arran de la Revolució de Setembre.³¹⁵ Aquesta campanya

³¹³ OSSORIO Bernard, M. "Profesores de música españoles, fallecidos en 1876 I" a *La Academia: revista de cultura hispano portuguesa, latino-americana*, Tom I (13.05.1877) p. 302-303.

³¹⁴ Els treballs més importants que hem localitzat parteixen de la memorialística o bé de la tasca com a editor de revistes satíriques i crítiques, on sí que van col·laborar els elements més importants del teatre català del moment com el mateix Pitarra, Roure o Llanas; ara bé, hem trobat a faltar una perspectiva més atenta a les empreses i publicacions teatrals. Alguns d'aquests són: Alfons Roure, que li dedicà un capítol a *La "rebotiga" de Pitarra* (1946), "Memòries de la família Lletget López (1872-1942)" a *Revista Bibliogràfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol XII, n. 718 (20.04.2007) publicat per la UB i disponible a: <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-718.htm>> [Darrera consulta: 01.05.2013]. "Les publicacions de l'editor López Bernagossi i *Lo Xanguet* (1865-1874), primer almanac humorístic en català" de J. M. Cadena i Catalán a *Treballs de Comunicació* n. 8 (octubre de 1997) p. 265-315.

³¹⁵ A la tesi dedicada a Josep Roca i Roca, Juli Colom i Bussot (2012: 505 i 506) desgrana la relació entre personatge passionístic i polític parodiat. Entre altres, Joan Prim esdevé Joan Pilat, els apòstols són Castelar (Joan), Estanislau Figueres (Jaume), Francesc Pi i Margall (Tomàs), Baldomero Espartero (Pere), Herodes és el regent general Serrano o Longí és Víctor Balaguer. També hi ha personatges que en lloc de tenir un correlat personal en tenen un d'ideal o abstracte: Maria és la Democràcia (en majúscula), Maria Magdalena era Espanya i la Verònica, la Revolució.

publicitària va tenir lloc a la llibreria tarragonina d'Eduard García del carrer Major (ET 05.08.1870).

Finalment, el dia 6 d'agost de 1870 la companyia que havia estrenat l'obra a la capital va encetar un seguit de 3 funcions a Tarragona, emportant-se per a les representacions tots els decorats i la indumentària originals. Publicaren la cartellera en català i les intencions eren de seguir la gira fins a València. Amb tot, només s'allargarien fins a Reus (ET 19.08.1870). La fugacitat de l'estada va comportar que ni tan sols es publiqués la llista d'actors, i que ben just aparegués alguna ressenya breu que només elogiava l'ocurrència dels acudits i les possibilitats lucratives de qui la volgués posar en escena.

L'únic nom propi que circulà fou el de l'empresari López Bernagosi, arran de la seva vinguda a la ciutat per supervisar-ne les representacions. Per obtenir el nom dels actors, per tant, hem hagut de buscar fora de la premsa tarragonina. Que López fos editor de *La Campana de Gràcia* ha facilitat prou la feina, perquè es va servir d'aquesta plataforma seva per fer-ne publicitat i, dit de passada, contrarestar la crítica dels diaris que no combregaven amb els aires republicans de l'obra, com fou el cas del *Brusí*. El mateix fenomen ocorregué amb *Lo Ponton*, publicació que tenia un dels autors de l'obra al darrere, Josep Roca i Roca.

Una primera pista la trobem en els números 7 i 8 de *La Campana*,³¹⁶ que contenen una mena d'article-anunci amb els clixés dels dibuixos dels personatges a càrrec de Pellicer (els que s'exposarien a la llibreria), i que acabarien formant part de l'edició impresa.³¹⁷ A sota de cada dibuix, s'inclogueren alguns versos de l'obra i, en un caixetí, el nom dels actors dirigits per "l'intel·ligent senyor Roca" (Gervasi Roca). En el paper de Salvador-Espanyol hi havia Ricard Figuerola, l'actor que hem vist adés i que va aconseguir commoure el públic "fins al estrem de arrancarli llagrimas y aplausos" en les funcions a Barcelona.³¹⁸ També hi havia Emili Arolas i Antònia Joaní, García Tomàs (que hem tractat en parlar de Liberata Molas) i Miquel Llimona, als quals es van unir Teodor Bonaplata i Ermengol Goula. No van llistar-los tots perquè el nombre total de personatges d'aquesta passió, seguint l'original parodiat, era considerable, tal com es pot veure en el número 8 de *La Campana de Gràcia* o en l'elenc que hem reproduït als annexos del capítol (companyia 7.5) i gràcies al qual hem pogut obtenir la resta de noms.

Els actors i actrius amb paper (o papers; alguns actors se n'encarregaren de més d'un) que van estrenar l'obra a Barcelona van ser:

ACTORS: Ricard Figuerola, Miquel Llimona, Gervasi Roca, Emili Arolas, Ermengol Goula, Teodor Bonaplata, Jané, Pardo, Simó, Casañas, Riba, Alentorn³¹⁹, Dulachs, Pi, Rousset, Pardo,

³¹⁶ "La Passió política" a *La Campana de Gràcia* n. 7 (19.06.1870) p. 3-4; i "Més tipos de la Passió Política, tragi comedia satírica é històrica dividida en quatre actes i onze quadres" a *La Campana de Gràcia* n. 8 (26.06.1870) p. 1.

³¹⁷ Va assolir fins a quatre edicions el mateix any 1870 gràcies al seu preu econòmic.

³¹⁸ [Sense títol] a *La Campana de Gràcia* n. 9 (03.07.1870) p. 1.

³¹⁹ Gregori Alentorn (Fons Artís, material del diccionari biobibliogràfic, sobre amb l'epígraf *Gregori Alentorn*, signatura: 5D.07-1).

Dost, Cabello, Llopi, Guàrdia, Petit, Civils, Alsina, Cots, Hidalgo, Oliu, Roure, Carles Altadill (fent de treballador).

ACTRIUS: Antònia Joaní, Prats, Balbina Pi, Vidal, N. N. (*nomen nescio*).

A banda dels 43 personatges amb text, hi participaven treballadors, un cor de gent del poble, orquestra, dimonis i fúries cantant. També hi havia gent ballant —només s’hi estampà el nom del personatge (Isabel, Lluís Felip, Xacó, Napolitana...)— i gent que “no cantan, no parlan ni ballan” que eren Napoleó I, Lluís XVI, Carles I més sis secretaris. La ironia estava servida des de bon principi, i continuava tot enumerant-s’hi les ombres que participarien en l’obra: Padilla, Bravo, Casanovas, Riego, Cuello... Carles Altadill, “el gandul” de la rebotiga de Pitarra fent de treballador era la cirereta del pastís (ROURE 1926 II: 73). Per acabar, eren imprescindibles les bèsties de quatre potes: un cavall, dos eugues i un ruquet.

D’entrada, fem notar que Garcia Tomàs, malgrat l’anunci de *La Campana*, no apareix en aquest repartiment, la qual cosa ens porta a pensar que o bé no va ajustar-se o bé només participà en una de les onze funcions a què va arribar *La passió política* als Camps Elisis barcelonins.

Pel que fa a Ricard Figuerola, protagonista principal, hem vist que havia estat a Tarragona fent *La passió* “canònica” amb 7.2 fins el 18 d’abril de 1870. Després d’aquesta estada tornà a Barcelona on fou ajustat per fer aquesta passió alternativa. Pel que sabem, l’obra es va escriure a finals de 1869 i va començar a assajar-se a finals de maig (COLOM I BUSSOT 2012: 502), així que l’ajustament de Figuerola degué ser força ràpid i sense passar per cap companyia intermèdia.

4.2.1.2.1 *Emili Arolas, Antònia Joaní, Joan Arolas Joaní*

Per la seva banda, volem tractar ara de manera especial els casos d’Emili Arolas i Antònia Joaní, que actuarien a la ciutat de Tarragona en dues ocasions més. La primera, la temporada d’hivern immediatament següent al capdavant de l’hivern de l’Ateneo Tarraconense amb els aficionats d’aquest centre (8.3). L’altra, la temporada d’hivern de 1876-77 al Teatre Principal, al capdavant de tota una companyia de vers professional amb cos coreogràfic inclòs (14.1). Arolas n’era tant el director com l’arrendador del teatre tarragoní i del de Girona (DDT 02.07.1876). No content amb això, també arrendaria el Teatro Novedades de Reus durant la Quaresma del 77 (DDT 13.09.1877) i els Campos de Recreo durant l’estiu (14.5) en què Tarragona va rebre la visita d’Alfons XII.

Durant l’estada a la capital del Baix Camp, la família Arolas-Joaní va sofrir un daltabaix. Una notícia de *Las Circunstancias* (Reus) elogiava l’actuació del matrimoni que sortiren impertèrrits a escena tot i acabar d’enterrar una filla.

La señora Juani había enterrado aquella tarde á una niña, que a pesar de su corta edad, ya se vislumbraban en ella los destellos de una artista en ciernes, y sin embargo, transida de dolor, llorosa y vestida de riguroso luto, igualmente que su esposo el señor Arolas, preséntose en escena y ejecutó el papel con tal sentimiento, maestría y entonación, que parecía que los espectadores estuvieran pendientes de sus labios. En el último acto, siempre habíamos admirado en la señora Juani á una actriz de gran valía; pero el miércoles estuvo mas que majistral: incomparable. Veíase en ella á la actriz y á la madre; había el arte y el sentimiento del corazón. Dos veces fue llamada al palco escénico al terminar la obra entre nutridos y espontáneos aplausos y por respeto á su dolor de madre dejaron de arrojarle infinidad de ramos de flores y de palomas que habían sido comprados expreso por sus numerosos admiradores.³²⁰

Un altre fill, Joan, va tenir més fortuna. Les primeres aparicions a la ciutat de Tarragona foren durant la temporada 1876-1877 fent petits papers com a parella d'una altra nena, Consuelo Useres, en la companyia de sons pares (14.1). Amb tot, les notícies recollides sobretot durant la dècada dels 90 ens dibuixen un Joan Arolas Juaní professor d'institut de segon ensenyament i autor de diverses obres, entre les quals hi ha alguna adaptació de teatre que aprofitava la companyia familiar.³²¹ També va ser col·laborador de *La Publicidad*, on va publicar una sèrie d'articles sobre literatura polonesa.³²²

Emili Arolas, per la seva banda, ha rebut menys atenció que la seva dona —i això vol dir que es ratlla el silenci— en els estudis sobre teatre del Vuit-cents per la senzilla raó que es prodigà més com a empresari i mestre d'actors que com a actor. Tenim la sort, però, de disposar dels apunts que Josep Artís va recollir perquè ara en puguem fer una síntesi junt amb el volum d'informació que ofereix la premsa.

Nascut el 1837, va començar la seva incursió al món del teatre com a actor aficionat i de manera puntual a la secció dramàtica de l'Orfeó Barcelonès i al Teatre Odeón, el 1861, amb la

³²⁰ Reproduïda al diari gironí *La Lucha* (01.04.1877). En el mateix exemplar s'anuncia que Arolas havia passat per Girona de camí a Figueres, on havia de dirigir la companyia del seu teatre per a l'estiu del 77. Per les dates, doncs, es pot veure com estant actuant a Reus, tenia els Campos de Recreo entre peus i, a més, el teatre de Figueres. Per tot això, cal considerar que la figura d'Arolas té tanta o més importància com a gestor dramàtic que com a intèrpret, tal com apuntava MORELL (1995a: 126).

³²¹ Es tracta del drama en 8 actes *La Patizamba y compañía*, traduïda del francès quan només comptava amb 13 anys. No l'hem localitzat i en desconeixem l'autor. "Precocitat" gaseta a *Diari Català*, n. 510 (05.01.1881), p. 31.

³²² Només hem pogut localitzar una sèrie de 8 manuscrits a l'Ateneu Barcelonès amb l'obra sense datar titulada *Juana Wolf, drama de aparato en ocho actos y diez cuadros*, [Ms. 500/1-8]. Escena Digital conté fragments de dos teatrins de Soler i Rovira per a l'obra *Jenny* (actes V i VIII, n. de registre: 234068 i 243300) disponible a: <http://collecciones.cdmae.cat/catalog?locale=ca> [Consulta juny 2013], també d'Arolas fill (1890) i representada al Teatre Novedades amb força èxit (*La Publicidad*, 20.04.1890). Pel que fa a l'obra no dramàtica: *Filosofía elemental: psicología, lógica y ética*. Barcelona: Imp. Gutenberg, 1896, i *Teatro de Moratín: discurso inaugural, leído en la solemne apertura del curso académico de 1897-1898*. Manresa: Imprenta de Antonio Esparbé, 1897 [Lluís Millà el recull al *Tratado de Tratados* (1913: 278)]. Els estudis tenen com a marc l'Institut de Manresa, del qual Arolas era catedràtic (*La Ilustración Artística*, Tom XVI, any XVI, n. 787 (25.01.1897)). També estigué vinculat a Sant Feliu de Guíxols, on va dirigir *El Noticiero* (GIVANEL I MAS 1937 II: 405). Per a l'anunci de la seva participació a *La Publicidad*: (*La Lucha*, n. 4356 (10.04.1891, p.2). Articles sobre literatura polonesa a *La Publicidad*: "Literatura polaca" 28.05.1892, p. 1; 14.06.1892, p.1, i 18.06.1892, p.1.

comèdia *Lo que le sobra a mi mujer* de Ramón de Valladares.³²³ L'any següent hi entrà a formar part com a galant jove, paper en què es va especialitzar, a la companyia del teatre de Gràcia —un dels beneficis d'aquesta època, apuntava Artís, li serviren per redimir-se del servei militar. Com tants d'altres actors i actrius que van tenir un pes important en el teatre català de la segona meitat del XIX, va prendre embranzida arran de l'estada en la companyia estiuenca dels Campos de Recreo dirigida per Gervasi Roca el 1865, on també estaria Antònia Joaní. La primera trobada professional de què tenim constància entre Arolas i Joaní fou l'abril d'aquell mateix any, darrere de l'elenc que Vidal i Valenciano reuní per a l'estrena de *Tal faràs, tal trobaràs* el mateix any; Joaní féu el paper de Badó. Durant una temporada més, Arolas va seguir alternant Gràcia a l'hivern i els Campos a l'estiu, fins que va esdevenir primer actor i director del Teatre Jovellanos (temporada 1867-1868). A partir d'aquí el salt fou espectacular, ja que el març de 1868 constava com a primer actor i director del Teatre Principal de Barcelona, on estrenaria el drama *Bach de Roda* de Briz, el 15 de març d'aquell any. Joaní l'acompanyà en totes les seves empreses.

Després, seguí al costat de Joaquim García-Parreño al Gran Teatre del Liceu fins al maig de 1870. A partir d'aquí, és on toca embastar les dades d'Artís amb les noves: aquest maig de 1870 és quan van començar els assajos de *La Passió Política* d'Alonso del Real i Roca i Roca, obra amb què vindrien després a Tarragona (7.5). Aquell hivern, a més, es posaria al capdavant de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera (8.3).

Al llarg de la seva carrera, i resumint tant l'ingent treball d'Artís, com les dades sumàries que hem extret en premsa, Arolas va estar actuant i com a empresari als teatres barcelonins de Gràcia, l'Odeón i Campos Elíseos (1861, 1862, 1865, 1866), Jovellanos (1867-1868), Teatre Principal (1868), Liceu (1868-1870), Español (1880-1881; 1884), Novedades (1881 i 1897-1898³²⁴), Eldorado /Calvo-Vico (1887; 1891-1892) i Nuevo Retiro (1902-1903). Fora de la capital i a banda dels casos de Tarragona i Reus (1876-1877), va ocupar-se dels teatres de Girona (1873-1874; 1874-1875; 1875-1876; 1879³²⁵) Sabadell (1880; 1883-1884), Vendrell (1891), Palamós (1887; 1892-1893; 1894), Banyoles i Vilanova i la Geltrú (1893), Sant Feliu de Guíxols i Figueres (1893; 1890; 1894-1895³²⁶), Olot (1890-1891) Valls (1896-1897), Palma (com

³²³ Artís és l'únic que vincula Arolas amb l'Odeon. Roca i Roca, en la sèrie d'articles dedicats a aquest local, no l'esmenta (*L'Esquella de la Torratxa*, n. 446-448, juliol i agost de 1887), tampoc els estudis de Morell (1995a), Curet (1967)...

³²⁴ Afegit nostre, segons *La Vanguardia*, (17.07.1897) p. 3, que publica a "Notas de espectáculos" el següent:

Don Emilio Arolas ha recibido el siguiente telegrama del genial artista Antonio Vico: "Acepto sus proposiciones para teatro Novedades, saldré semana entrante vapor 'Wífredo', anuncie estreno con 'Juan José' sábado 31. Aun tengo blusa y alpargatas".

³²⁵ Per a les estades a la demarcació gironina, és especialment útil la consulta de *La Lucha (organo del partido liberal de la provincia de Gerona)*, disponible a la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministeri d'Educació, Cultura i Esport.

³²⁶ El maig de 1895 també actuà al Principal de Palma (*Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, vol. II, p. 100, s. v. Teatre Principal de Palma.)

a representant 1898), Vilafranca del Penedès (1899), Maó (1909, amb Tressols³²⁷) i Mataró, on morí el 1911 amb 74 anys.

Tant en les dades recollides per nosaltres com en les fitxes d'Artís, hi ha un buit temporal coincident, entre el 1898 i 1902, període durant el qual possiblement marxà a comarques — falta bibliografia referent— o bé a Amèrica amb Antonio Vico. Aquesta darrera opció ens sembla la més plausible. D'entrada, sabem que fins el 1898 va estar com a empresari del Novedades amb Vico a les seves files (veure nota 324). A més, altres indicis, com per exemple la necrològica que Salvador Bonavia li dedicà a Emili Arolas a *La Escena Catalana* (n. 254 19.08.1911) confirmen l'estada a l'altra banda de l'Atlàntic:

L'Emili Arolas, en vida de sa difunta muller, la malhaurada actriu Antonia Joaní, feu excelents campanyes en els primers teatres de Barcelona y Catalunya sencera, habent atravesat l'atlàntich en unes èpoques més compromeses qu'ara y tornant d'Amèrica ab honra y profit.

Morell (1995a: 126), per la seva banda, afegí que l'estada a Amèrica fou en qualitat de representant de la companyia d'Antonio Vico; malauradament, no oferia les dates. Seguint aquest fil, hem acudit a les memòries de l'actor andalús, que descriuen les impressions de la seva primera estada en aquell continent durant els anys 1892-1893.³²⁸ Llavors, descartades aquestes dates perquè com hem vist adés Arolas estava a Catalunya, només queda, efectivament, el període que proposem i que coincideix amb els últims anys de la vida de Vico, que va passar girant per Amèrica del Sud a partir de l'estiu de 1899 acompanyat de Teodor Bonaplata.³²⁹ Fou durant aquesta gira quan va morir a bord del vaixell que el portava de Mèxic a Cuba el març de 1902, com recordaria temps després Enric Borràs en les seves memòries (VILA SAN-JUAN 1956: 38).

En un altre ordre de coses, Artís va registrar per a l'abril de 1876 l'estrena al Circo Barcelonès d'una obra que Emili Arolas traduí, *Los dos sargentos franceses*, i que “ningun actor español había hecho hasta entonces”.³³⁰ També vinculava a l'actor el conreu —no pas

³²⁷ *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, vol. II s. v. Teatre Principal de Maó).

³²⁸ VICO, Antonio (1902). *Mis memorias: cuarenta años de cómico*. Madrid: Serrano. Disponible a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/mis-memorias-cuarenta-anos-de-comico--0/>> [Consulta juny 2013].

³²⁹ Vegis, per exemple, notícies: PARDO Bazán, Emilia “La vida contemporánea. Barcos – Actores” a *La Ilustración Artística* n. 917, p. 474 (24.07.1899), “Noticias de espectáculos” a *La Correspondencia de España*, n. 15123 (Any L 30.06.1899); amb Bonaplata: “Sultos” a *La Opinión* (08.07.1899), *Diario de Reus* (09.07.1899).

³³⁰ El 13.10.1876 (DDT) es confirma l'adaptació. Més endavant, també hi ha indicis de l'autoria d'Arolas a *Diari Català* n. 447 (18.09.1880), on es diu que l'ha adaptada de l'italià (cal creure que d'una versió italiana de l'original francès, potser la que va fer Carlo Roti, *I due sergenti*. Milano: Presso l'editore Carlo Barbini, 1869 [CDMAE]). Tanmateix, no n'hem localitzat cap exemplar on Arolas sigui l'adaptador de l'original *Les deux sergents*, de Jean Marie Theodore Baudouin (d'Aubigny). Tant la BC com la BNE, així com el CDMAE disposen de a) l'adaptació de Teodor Bonaplata *El Capitán Derville ó Los dos sargentos franceses: drama en tres actos y en prosa*. Barcelona: Impr. De Luís Tasso, 1888; b) la de Francesc Tressols (*El castillo de Pontvendre ó los dos sargentos franceses: drama en tres actos y en prosa*. Barcelona: Pujol y C., 1897), i c) la de José María de Carnerero, la més antiga en castellà que hem pogut localitzar (*Son dos sargentos franceses: drama de espectáculo en tres actos*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1830). Per a la recepció de l'adaptació d'Arolas, vegeu la crítica de Renoy, “A telón corrido” a *El Guasón*, n. 30 (16.06.1895) p. 7 (durant l'estada al Teatre Principal de Girona). És considerada obra “que pertenece al género que hacía las delicias de nuestros abuelos”.

l'autoria— dels melodrames *La república de Venecia*, *La patizamba* (traduïda per son fill, com hem vist), *Esposa y madre* i *La honradez y el crimen* “al mateix temps que en Tutau”. Per al teatre català, una aportació important també fou l'estrena de *L'àngel de fang*, d'Ignasi Iglésias, el 27 de desembre de 1891 al teatre de Sant Andreu del Palomar i tres dies després al Calvo-Vico, d'on era primer actor i empresari (també a CURET 1967: 340; MORELL 1995a: 126).³³¹ Durant la mateixa temporada estrenaria el drama català en dos actes de Joaquim Roig i Grau *¡Fratricida!*

La darrera anotació d'Artís es refereix a la seva tasca com a mestre d'actors del darrer terç de segle XIX i primer del XX: “Fou un mestre reconegut i respectat”. En aquest sentit, Bonavia ho deia ben clar

A les files de l'Arolas hi habien concorregut la majoria dels actors vuitcentistes, ells el respectaven com a un mestre y a n'ell l'admiraben per sa exemplar conducta y honradesa artística que li valia l'estima de bon director, últim de la trilogía Tutau-Valero-Arolas.³³²

Era un director exigent i amb una “estensa ilustració, com pochs en el séu art” i, per això, no permetia errors ni lapsus, perquè “el feren en la part per ell més delicada: l'honradesa artística”. La seva paraula, era “una escriptura de notari” i demanava el mateix compromís als seus alumnes, així com el respecte al públic per sobre de tot. Com a exemple, una de les anècdotes referides per Bonavia relatava com maldava fins i tot els que arribaven abans d'hora als assajos.

Per últim i encara en aquesta faceta de mestre, Lluís Millà (1913: 35) s'hi referí en el capítol tercer “Del estudio del papel y la memoria” que plantejava la tesi sobre la diferent manera d'estudiar que havia de tenir un actor, distinta de la de cap altre professional, atès que implicava la interiorització suficient del text perquè se superés una lectura simple i una posterior repetició de mots mecànica. D'aquí, que el bon actor no fingís ni recorregués a l'artifici, sinó que era natural perquè: “su personalidad se transmuta [...] por el de aquél personaje” en una mena de desdoblament de l'individu. Des de la primera lectura i el primer assaig era imprescindible, segons Millà, que l'intèrpret fos conscient que parlava *com un* personatge perquè *era* aquell personatge, en aquest sentit, recordava:

Don Emilio Arolas, primer actor y director que fué de muchas compañías de las llamadas de *verso*, decía con sobrada razón en los primeros ensayos, que es cuando los actores se toman los párrafos bajo el pretexto de que todavía *no se saben el papel*.

—¡Pero no comprende usted que estas palabras no pueden pertenecer a su personaje!

Aquesta tesi era clarament la d'un intèrpret naturalista com ho serien Fontova o Iscle Soler, escarrassats a observar el natural per bastir una interpretació versemblant en totes les facetes:

³³¹ Una aportació d'un lector d'*El Teatre Català* en relata els detalls. “Consultori” signat per J. Reñé. *El Teatre Català*, n. 3 (15.10.1932), p. 43.

³³² “Avant teló. Emili Arolas” a *La Escena Catalana*, n. 254 (19.08.1911).

vocabulari, caracterització, gestualitat... Es podria dir, per tant, que al llarg de la seva dilatada carrera Arolas promogué —en tant que director i mestre i independentment de la llengua del repertori— aquesta interpretació naturalista entre els membres dels seus elencs. Tant fou així que aquesta manera de fer distingiria per a la majoria de crítics la generació dels primers actors i actrius destacats per al teatre català oficial recuperat d'uns intèrprets precedents sovint titllats de caducs o histriònics. No en va, Bonavia l'elevà al triumvirat de directors exemplars amb Valero i Tutau.

Antònia Joaní Frígola, barcelonina nascuda el 1846, ha sigut abordada per Teresa Julio (SANMARTÍ 2010: 69), especialment, partint de Morell (1995a: 129). També disposa d'una entrada a la *Gran Enciclopèdia Catalana*, un recull dels d'Artís³³³ i ben poca cosa més. Les poques dades que ofereixen aquestes fonts ens lleguen el retrat de *la* primera dama de la companyia d'Arolas, *esposa de*, que va coincidir amb altres grans intèrprets del moment, com Anna Monner i Francesca Soler, o amb Gervasi Roca i Joaquim Garcia-Parreño, intèrprets amb qui va estrenar algunes obres de Vidal i Valenciano o d'Ubach i Vinyeta.

Pel que fa al seu talent artístic, hem hagut de consultar el lloc que li fou reservat a l'orla de *La Escena Catalana* de 1907 per trobar alguna informació amb independència de les *coincidències amb* o els *esposa de*. S'hi deia que fou una primera actriu de gran intensitat dramàtica que “Feu excelents campanyas en la companyia del galán Arolas, interpretant magistralment las obras del teatre català”. Resseguir la seva trajectòria és tan fàcil com resseguir la d'Emili Arolas fins l'any 1903, darrera de les temporades en què alternà el paper de primera dama amb Dolors Ricart al Nuevo Retiro.

Altres membres aplegats per Lopez Bernagosi per a *La Passió política* que són dignes de menció, perquè també van esdevenir elements destacats de l'escena catalana de la segona meitat del segle XIX són Miquel Llimona, Balbina Pi i Gervasi Roca,³³⁴ que retornarien en altres ocasions a Tarragona. Ermengol Goula i Teodor Bonaplata, en canvi, només vindrien en aquesta ocasió pel que fa al període acotat d'aquest treball.

4.2.1.2.2 Balbina Pi

Si, com veurem (4.2.2.1.2), Llimona havia estat el traïdor més famós del Romea, la germana del titellaire dels Quatre Gats, Juli Pi i Olivella, fou la dama jove i graciosa idònia per a les obres costumistes de Soler, Vidal o Ubach i Vinyeta (*Lo Teatro Regional* 05.09.1896). Gaudí d'un lloc, igualment, a l'orla de *La Escena Catalana* (1907).

³³³ Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 12 sobre amb l'epígraf “Joaní de Arolas, Antonia”. En la primera fitxa anotà que el cognom era amb *o*, no pas amb *u*.

³³⁴ A banda de les companyies 1.1 i 5.1 (veure annexos de companyies), actuaria amb Lleó Fontova (10.1) i portaria la pròpia companyia (13.6) en el marc de la qual l'estudiarem a fons.

Nascuda el 1858, la primera actuació registrada per Artís fou quan Balbina tenia sis anys (1864) al teatre del Prado Catalán i amb la colla de l'Orfeó Barcelonès, mateix indret on havia començat Emili Arolas tres anys enrere.³³⁵ Gervasi Roca fou qui la va incorporar a l'elenc de la companyia catalana del Romea com a primera dama jove el 25 de gener de 1866, poc abans de la darrera temporada de la Secció Catalana de Vidal i Valenciano. Sense passar per l'Odeon, doncs, va entrar al Romea directament gràcies a Roca. Una notícia recollida a *La España Musical* es feia ressò de la contractació d'aquesta actriu precoç durant l'hivern del 66-67 al teatre del carrer Hospital:

Está contractada [...] en el mismo teatro Romea la Srta. Balbina Pi que siempre ha merecido los aplausos del público ante quien ha trabajado. Lástima es que esta estudiosa actriz se haya visto obligada este año á permanecer de [*sic*] un teatro de categoría muy inferior al que ella merece por sus dotes artísticos. Amigos suyos en particular y admiradores de sus muchas facultades en cualquier género que emprenda, no podemos menos de hacerle comprender el brillante provenir que la espera si á costa de algunos sacrificios puede partir de Barcelona y trasladarse á un teatro de primer orden donde no tenga de pensar en *comedias catalanas* ni en esos dramones de brocha gorda que tan á menudo ven la luz en aquel teatro. Mucho sentiríamos que desoyese nuestros consejos, porque estamos convencidos de que siguiéndolos llegará á ocupar un brillante lugar en la escena dramática.³³⁶

A partir d'aquí, es pot afirmar que Pi no va deixar d'actuar abans del debut al Romea, encara que no sapiguem si fou en un lloc distint al Prado Catalán. D'altra banda, també podem corroborar que la sentència de l'editor Eduard de Canals sobre el futur de Balbina Pi va ser del tot encertada pel que feia als èxits i que, sortosament, es mantingué al marge del comentari destraler sobre el teatre i els locals teatrals catalans. Les obres en què més destacà en els inicis de la seva carrera i que li valgueren comentaris com el de Canals foren *La pubilla de Riudoms*, d'Asènsio i Carcassona, en què feia fins a tres papers diferents "entre ellos un corneta de voluntarios" (Artís) o *Les francesilles*, que estrenà amb Paca Soler (CURET 1967: 291).

Fos com fos, a partir de llavors Pi va alternar com a professional de l'espectacle diversos teatres a banda del Romea, entre els quals hi hagué el Liceu (1867-1868; 1871-72 amb García-Parreño; 1877-1878; 1880-1881 amb Tutau com a primera actriu còmica) el Tívoli (1881-1882 amb Manuel Giménez), l'Olimpo (1884-1885) i els teatres d'estiu com els Camps Elisis (1878) o el de Buen Retiro (1885). Fora de la Barcelona estricta i també per gires d'estiu, Artís la registrà als teatres de Girona i Figueres (1868), Gràcia (Teatro Séneca, amb aficionats, 1869; Principal 1880-1881), Vilanova i la Geltrú (1872; 1881 amb Joan Isern), Badalona (Teatro Zorrilla, 1880-1881), Mataró (1881 segons Vellvehí 2004: 179), Canet de Mar, on preestrenaria

³³⁵ Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 17, sobre amb l'epígraf "Pi, Balbina".

³³⁶ Breu a *La España Musical* (Barcelona), n. 34 (06.09.1866), p. 3. En aquest mateix número, es publica la llista completa, amb Lumbreras i Rodríguez com a primers actors i directors, Gervasi Roca com a director còmic i els actors Balbina Pi, Liberata Molas, Antoni Tutau, Ermengol Goula... entre altres, en el repartiment (p. 4). Setmanari publicat per Andrés Vidal i Eduard de Canals.

amb Elvira Musté *Judith de Welp*, de Guimerà,³³⁷ i Sants (Casino, 1884-1885). Fora del Principat, a més, acompanyà Gervasi Roca en la seva gira per València el 1878, al costat de Joan Isern, com havíem vist (2.2.2.4). Afegim nosaltres l'estada a Tarragona durant el 1870 amb López Bernagosi i la que faria més endavant amb el seu gran valedor, Gervasi Roca, el 1875-1876 (13.6). Aquesta temporada fou quan Balbina Pi retornà als escenaris després d'una absència que començà l'abril de 1873 (segons les fitxes d'Artís, la darrera de les obres representades fou *Les heures del mas* al Romea el 31 de març).

A banda, també va actuar amb aficionats com haurien fet Anna Monner o Salvadora Capdevila a l'Ateneo. Així, Artís la vinculà a les funcions que la “Tertúlia Catalana” i la “Sociedad Tamayo” van fer al teatre Olimpo durant la temporada 1882-1883.

Balbina Pi es va retirar de l'escena (cal suposar que fou pels volts de 1886, ja que aquí s'aturen els registres d'Artís pel que fa a actuacions) i marxà a viure a Sant Gervasi, on morí a primers de setembre de 1896, i no pas el 1890 com encara resa la GEC. *L'Esquella de la Torratxa* (n. 922, 11.09.1896) la definí d'aquesta manera:

Era una artista de verdaderas facultats: hermosa, plena de talent y dotada de una veu carinyosa y manyaga que seduhía. Vestint lo gipó de mánega estreta, lo faldellí curt, lo ret y las sabatas ab civellas de últims de sigle passat, presentava una figureta seductora, que qui l'ha vista no l'olvida. Un matrimoni ventatjos contret en la flor de l'edat la robá a l'escena de la terra, després de haver valorat multitud d'obras de l'època primera del teatro catalá que tingué ocasió d'estrenar, conquistant sempre merescuts aplausos.

4.2.1.2.3 Ermengol Goula

Les imatges que s'han conservat d'aquest actor nascut el 1843 a Sant Feliu de Guíxols, a on sons pares fugiren del bombardeig d'Espartero a Barcelona, evidencien el que moltes ressenyes repetiren: era despert, franc i amb un cert aire d'arrogància del qui es creu sempre jove.

Com Iscle Soler, va gaudir en vida de la popularitat i els homenatges que va guanyar-se gràcies a les brillants i particulars interpretacions que l'entronitzaren com a l'etern galant jove del teatre català. Per això, disposem de força articles i entrevistes que ens revelen la personalitat i la trajectòria d'aquest intèrpret.³³⁸

³³⁷ “Les estrenes d'en Guimerà y sos intèrprets” a *La Escena Catalana*, n. 137 (15.05.1909). Veure també “Judith de Welp. Tragèdia en 3 actes de D. Àngel Guimerà” a *L'Avenç*, n. 19 (octubre 1883), pàg. 65-67 [signa J. Ll.]. Pere Adalvert s'hi referí a *Records* (2010: 67) i Eduard Toda, que també hi actuà, en féu esment a “Recorts d'en Guimerà” a *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n. 109 (agost 1924), p. 182-183. Toda no esmenta Pi, sinó Carlota de Mena. Suposem que barreja el record amb l'estrena de *Gal·la Placídia*.

³³⁸ Curet (1967) i Morell (1995a) són imprescindibles, per bé que ha calgut completar nombrosos detalls. El primer beu especialment, tot i que no ho citi, de Conrad Roure (1926) i l'entrevista que li féu Salvador Bonavia per a *Teatre Català*, n. 72 (12.07.1913). Altres fonts que volem destacar que han estat consultades —a banda de les notícies puntuals en premsa— són el material per al diccionari biobibliogràfic de Josep Artís, caixa 10, sobre amb l'epígraf “Goula, Ermengol”; *L'Homenatge als que foren comedians vuitcentistes...* en número especial de *La Escena Catalana* (n. 175, 1925); l'article de Riera i Bertran “Los actors del teatro catalá. D. Heremnegildo [sic] Goula” a *La Renaxensa*, Tom I, Any IX, n. 4 (09.03.1879); l'entrevista d'A. Soler per al diari madrileny *La Acción*, n. 173

El pare d'Ermengol, menestral barceloní,³³⁹ pertanyia al món del teatre. Tal com explica a l'entrevista de Bonavia, era un aficionat que excel·lí suficientment per passar a pertànyer a alguna companyia professional. Ell fou qui l'empenyé perquè s'hi dediqués, però amb millors condicions. Per això, el va inscriure al Conservatori Barcelonès, tants cops citat en aquest capítol (quan n'hem parlat en la introducció, hem vist com Goula fou una de les fonts consultades per tractar sobre aquest centre d'ensenyament, per bé que l'anomenà Conservatori *del Liceu*). De manera contrària, l'article a *La Veu de Catalunya* afirmava que el pare no volia que fes comèdia i que el jove Goula el desobeí en ingressar al Conservatori amb 14 anys (també l'anomena *del Liceu* i a Angelon, *Josep Maria*, errors que havia comès Goula en l'entrevista de Bonavia. També arrossega l'error de denominació del centre l'*Homenatge als que foren...*). Josep Artís, per la seva banda, el registrà com a alumne del Conservatori líric-dramàtic Barcelonès de l'Odeon [sic] entre el setembre de 1859 i l'abril de 1861 al costat de Ramon Rossell i Conrad Colomé. Hi debutà amb la comèdia en un acte de Breton de los Herreros *Una de tantas* el dia 30 de novembre de 1860. Morell el documentà per a la temporada 59-60 com a actor de la companyia regular de l'Odeon, no pas com a alumne.

Mentre estudiava, però, seguí treballant, ja que a casa no es podien permetre “mantenir dropus”. Per poder combinar-ho, plegava una hora abans del taller per anar a les classes. No sabem si és exageració, però afirmà per al rotatiu madrileny que havia treballat des dels cinc anys: “Lo que he sido, a nadie se lo debo. Iba al taller, al Conservatorio, estudiaba caligrafía, y los domingos le indemnizaba a mi principal de las horas que le perdía durante la semana”. Tingué d'ofici el de gravador al boix (CURET 1967: 285) i segons J. C. D. no l'abandonà mai, atès que el teatre no donava per a tant i sons pares “volien la setmanada sencera” (*La Veu de Catalunya*, 1921; BONAVIA 1913).

Pel que fa als primer intents de professionalització, totes les fonts que en parlen coincideixen a afirmar que el 1860 la seva carrera sofrí un salt endavant qualitatiu arran de l'actuació en la companyia de José Valero, el famós actor espanyol amb qui va començar a ser reconegut en els papers de (segon) galant jove. Efectivament, el mateix Goula ho recordava així en l'entrevista de Bonavia: “Als disset anys, afanyós de presentar-me al públic, vaig lograr que don Josep Valero m'admetés de *franc* en sa companyia, que allavors actuava en el Circo Barcelonés, i allí vaig debutar, fent el paper de baríton, el día que va estrenar-se la popular sarzuela *En las astas del toro*”.

(07.08.1916) titulada “Teatro catalán. Crónicas barcelonesas”, on apareix al costat de Carme Parreño; l'especial d'*El Teatre Català* dedicat a l'actor, n. 117 (23.05.1914), o la necrològica sense signar a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 2236 (16.12.1921).

³³⁹ J. C. D. “Ermengol Goula” a *La Veu de Catalunya*, n. 8027, ed. vespre (09.12.1921), p. 7.

Morell (1995a: 119), que pren la informació de *La Escena Catalana* (no dóna més referència i no hem sabut trobar-la), ubicà aquesta col·laboració al maig del 60, perquè és quan localitzà al *Diario de Barcelona* la presència d'aquest actor al Teatre del Circo Barcelonés, contractat expressament perquè representés *La campana de la Almudaina*, de Palou i Coll, entre altres obres en què lluïa facultats. També localitzà Valero a Barcelona per a la temporada 62-63, però en nota al peu afegí que en la llista facilitada no apareixia el nostre actor. Morell, d'altra banda, obvià Roure, que ja havia dit clarament que fou el maig de 1860 (1926 II: 204), l'entrevista de Bonavia i l'ineludible fons Artís.

Diem això perquè Goula no esmenta enlloc de l'entrevista el drama de Palou i Coll, i Artís no recollí cap contacte amb Valero. Ben al contrari, el primer parlava de la sarsuela *En las astas del toro*, de Frontaura i Gaztambide estrenada el 30 d'agost de 1862 a Madrid, i Artís només deixà anotat que el 16 d'octubre de 1862 debutà en l'estrena al Teatre del Circo d'aquesta obra, efectivament, amb l'afegitó "Goula no sortia a les llistes" en una de les dues fitxes en què s'esmenta, cosa lògica si tenim en compte que Goula fou admès de franc a la companyia. De Valero, ni rastre, però. L'únic actor espanyol que esmenta és Vico i un tal Capo.

Mirant la cartellera exhaustiva de Carlos Cervelló (2008: 555) se'ns ha de resoldre qualsevol dubte. *En las astas del toro* es va posar per primer cop en escena a Barcelona al Teatre Circ Barcelonès el dia 16 d'octubre de 1862 amb el següent elenc: Ciarón, Mirambell, Capo, Antonio Valero, Goula i Guillén. En la nota 265 fins i tot reproduí una crítica apareguda al *Diario de Barcelona* l'endemà, en què es feien ressò de l'èxit aconseguit gràcies als acudits i la participació d'una part de la coral Euterpe, dirigida per Clavé. I rematem: és la única aparició de Goula que hi ha en tota la resta de la tesi de Cervelló. A banda, Antonio era el pare de José, que també era part d'aquella companyia (2008: 833). Per tot això, concloem que en cas que Goula hagués actuat al costat de Valero i fent aquesta sarsuela, no pogué ser abans de l'octubre de 1862 i, en tot cas, amb Valero pare.

Mentia Goula? Recordava malament, si més no. Ja ho hem vist en l'afer del Conservatori i ara en la datació del seu debut. Roure ho havia alertat (1926 II: 204): en els darrers anys es molestava quan li preguntaven per l'edat, per això, sempre que li parlaven d'un any sempre deia que s'equivocaven de dos (tirant a menys, és clar). Valgui l'anècdota per justificar l'embolic i per no fer gaire més cas de la memòria del presumit d'en Goula.

El bon paper amb Valero li va valer la contractació, l'estiu de 1864, amb Ferran Guerra a l'Olimpo i col·laborar amb l'Orfeón Barcelonés al Prado Catalán (el mateix any, doncs, en què debutà Balbina Pi amb sis anys). Reaparegué l'abril de 1865 al mateix Prado també amb Guerra i al teatre de Sant Andreu del Palomar amb Cazurro, Fuentes o Maria Llorens. Desconeixem què va fer durant els hiverns de 1863-64 i 64-65. Segurament devia seguir en colles d'aficionats i dedicant-se a la xilografia.

L'entrada al Romea vingué tot seguit... si fem cas de la memòria de Goula i els qui el cregueren, com ara La GEC, Curet, l'*Homenatge* de *La Escena Catalana* o Conrad Roure. Ermengol Goula li digué a Bonavia que amb 22 anys (1865) entrà al teatre del carrer Hospital al costat d'en Gervasi Roca, Carlota de Mena, Antoni Tutau i Lumbreras fent la part castellana, un actor "que'n sabia un niu, cregui". Morell, atès que el Romea era objecte de la seva investigació, parà més compte aquí. Ella en reproduí les llistes i registrà l'entrada com a primer galant jove per a la temporada d'hivern de 1866-1867, després d'haver estat durant l'estiu al Tívoli amb Francesc Pujadas o Carolina Losada (1995a: 107). Un any de diferència, en aquest cas, en la mentida.

Tornà per espai d'un any només a l'Odeon (1867-1868) de la mà d'Andreu Cazorro, amb qui ja havia compartit escenari, i passà l'estiu del 68 als Camps Elisis, encara amb Gervasi Roca, Fontova, Clusellas i la Paca Soler. A partir d'aquí, totes les ressenyes el situen al Romea de nou entre aquest any i el 1890, quan marxà amb Fontova al Novetats de Salvador Mir arran de la dissidència amb l'empresa del Romea (segons Goula a l'entrevista del 1913, fou el 1892). Ara bé, no va romandre a la "casa pairal del Teatre Català" de manera seguida i ininterrompuda, ja que Artís va localitzar-lo com a primer actor jove de l'Odeon sota les ordres d'Andreu Cazorro entre el 1868 i el 1871, data en què definitivament va assentar-se com a galant jove en les temporades oficials del Romea (1871-1890). Durant els estius i seguint el costum de la companyia d'aquest local, girà per altres locals tant de la capital com de la resta de Països Catalans. És el cas de 1870 que aquí ens ocupa, per exemple, o l'anada a Palma l'estiu de 1880 al costat d'en Fontova.

Passar a formar part del Romea va suposar, també, l'entrada al teatre en català via la Secció Catalana, dirigida per Gervasi Roca per segon any consecutiu (1867-1868). A *La Renaxensa*, Riera ja va fer notar que una de les particularitats de l'actor havia sigut precisament fer el traspàs sense vacil·lar i amb total naturalitat, tant pel que suposava actuar amb nous companys com per no arrossegat els tics amanerats i emfàtics que els crítics denunciaven dels intèrprets castellans, sempre àvids d'un aplaudiment fàcil fruit d'una interpretació inflada i efectista.

La primera obra que hi estrenà (segons alguna font la primera que representà) fou *La creu de plata*, el drama en tres actes de Francesc Pelagi Briz, estrenat el 19 de desembre de 1866. El seu caràcter enèrgic i el rodatge fet van suposar-li el favor del públic i dels autors, que també escrigueren obres pensant en com executava els papers de jove (cursiva de l'original):

Els autors escrivien les obres pensant amb En Goula *galán*, i En Goula, més *galant* encara —i valguí el xistu— subratllava, enfortia i millorava amb la seva gràcia natural el tipu de tal manera, que les comèdies senzillament passadores les convertia en èxits formidables i duraders. (LET 16.12.1921)

Una de les estrenes més destacables i amb què va assolir més fortuna fou la de *Les heures del mas*, el març de 1869, tal com anotaren Artís i Riera i Bertran, el qual afirmà fins i tot que gran part de l'èxit del drama fou degut a les interpretacions de Mena i Goula.

Per a Curet (1967: 289), de poc li van servir les lliçons del Conservatori, perquè el seu caràcter s'imposava a qualsevol direcció artística. Molts coincideixen en descriure'l com un actor temperamental i sensitiu, *personalíssim*, fins al punt que ben just necessita més caracterització que “son pentinat propi o tan sols amb un bigotet refilat” gràcies al gest expressiu i una cantarella amanida amb “enfarfolleig”.³⁴⁰ Així ho veié també Riera i Bertran l'any 1879 a *La Renaxensa*. Sense el pes de l'elogi condescendent al qui ja és un veterà de l'escena, Riera s'esplaià més sincerament en el retrat.

Disposava d'una expressió enèrgica i clara perquè sentia els papers profundament, a la qual cosa calia sumar un rostre expressiu i “figura escènica”. Gest i dicció feien, doncs, que Goula fos un actor complet i amb qualitats extraordinàries. Actuava amb seguretat i per això feia commoure i “suspendre'l cor” del públic. De fet, tanta bona condició tenia, que corria el risc, segons Riera, de passar-se de frenada:

La generalitat d'actors que desagradan ha de culpar á l'escassesa de facultats: en Goula, qu'agrada molt, deu témer més aviat l'eccés que'l defecte de condicions aprofitables. Lo pervenir, á que tè dret, impósali l'obligació de no trahirse, de no ferse víctima de sí propi, defraudant la confiança del numerós y ben disposat públich que'l galanteja y l'estimula.

Tot i que Riera i li augurava un futur prometedor en les obres “altament dramáticas” perquè era on més es lluïa, i que li recomanà prescindir de “tranzitoris entussiasmes de la *turba multa*”, perquè feien “radicar lo mérit en los pulmones y en lo brassejar”, Goula acabaria admetent en l'entrevista a *Teatre Català* que on més còmode va trobar-se al capdavall fou en els papers de galant jove còmic, un cop representats “tots els papers de les comèdies”. En aquest sentit, com hauria fet Iscle Soler, també va optar a la plaça deixada per García-Parreño, amb qui treballà al llarg dels setanta. Artís, que com Bonavia en subratllà l'especialització en els papers de “tronera”, “calavera” o “perfecte solteron”, posà com a fita l'estrena de *Cofis i mofis* el 1879 i *Cap i cua*, el març de 1881.

Després d'haver fet el Romeu de la tragèdia *Les esposalles de la morta*, de rei Joan I a *Batalla de reïnes*, del Pau, ric desenfeinat de *Sogra i nora* i, fins i tot, de Juan Tenorio, l'actor es lamentava que “el públich no s'ho ha volgut creure”.

Resseguint-ne la trajectòria, després de les dos temporades al Novedades de Salvador Mir (90-92), durant les quals estrenà *El sarau de la Llotja* (03.03.1891) i *Lo bon caçador* (1892) —primers monòlegs dramàtics de Santiago Rusiñol—, retornà al Romea, al costat d'en Bonaplata i l'Enric Borràs per ser-ne el primer galant còmic. S'hi estigué fins el 1897 com Anna

³⁴⁰ J. C. D. a *La Veu de Catalunya*.

Monner, Adela Clemente, Jaume Capdevila o Iscle Soler. Aquell estiu actuà entre Terrassa i Sabadell amb Antoni Tutau i Carlota de Mena, amb qui seguiria l'hivern del 97-98 al Teatre Principal barceloní. Durant l'última etapa al Romea, entre 1898 i 1909, va arribar a dirigir algunes obres còmiques i la secció que durant l'estiu de 1909 girà per la demarcació de Girona, Olot i Sabadell (Teatre Euterpe).

La darrera de les temporades transcorreguda al Romea fou la de 1909-1910,³⁴¹ per a la qual Artís assenyalà que es va quedar sense contracte i que hagué de passar amb funcions dominicals al Novedades i en el teatre del Bosque (Gràcia) al costat de Carme Parreño. A partir de l'any següent, passà al Teatre Principal (1911-1912), tal com s'anuncià en portada a *La Escena Catalana*, n. 260 (30.09.1911). L'octubre de 1912 rebé el primer homenatge en la inauguració de la temporada del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans al Teatre Espanyol, on s'encarregà de visitar *Les bodes d'en Ciril·lo*, obra que estrenà el 1892 al Novetats. Quedà durant l'any següent en aquest teatre tot secundant Jaume Borràs, especialment en les obres de Frederic Soler que es programaren i que eren el seu fort.

En l'entrevista de 1913 lamentava, precisament, que hagués quedat fora de cap companyia que programés teatre en català. Ell, l'etern jove, se sentia encara amb ganes de continuar a sobre de l'escenari, malgrat que era conscient que les coses havien canviat. En aquesta línia, Goula tenia una opinió ben definida sobre la *crisi* de l'art dramàtic i com s'havia de solucionar. Segons la conversa mantinguda, la qüestió de fons no era altra que el poc rendiment econòmic que suposava per a un empresari programar repertori en català. Fins i tot, el rendiment per al nostre teatre de la subvenció que l'ajuntament de Barcelona facilità i la tasca de l'efímer Sindicat d'Autors Catalans:

Veu, si jo fos empresari [...] i volgués optar a la subvenció de l'Ajuntament, no seria de tant bona fe com els del Sindicat, que van prometre fer una obra artística, i a darrera de l'art van perdre fins les orelles. No, senyor; jo diria: «El teatre català té de viure del públic, doncs convé donar-li obres de públic.» Sap? Que no dona diners la *Nausica*?... Vinga *La Suripanta*! [...].

Bonavia va replicar l'actor acusant-lo de tenir una actitud *infantívola*, cosa que era certa ja que el problema era molt més complex; d'aquí que tallés l'actor dient-li que només quedava esperar un messies. Goula insistí: “Voldria més que tornès Jesucrist [...] a treure els mercaders del temple”. Cal dir que al cap de tres anys, ja el va vèncer l'absolut pessimisme. A l'entrevista per a *La Acción*, considerava una bajanada haver creat un sindicat d'autors quan “en cuanto pierde una empresa catalana cuatro duros ya está poniendo en escena «El trapero de Madrid»”. Per això, calien més recursos econòmics per pagar millor els administradors, els lectors d'obres que decidien repertori, decoradors, etcètera. Concloïa:

³⁴¹ Per contra, Morell i Curet ho allarguen fins al 1911.

Mientras el Ayuntamiento no haga suyo el teatro catalán y la ciudad no sea la empresaria, no podrá realizarse nada de lo que se pretende realizar sin riesgo y aprisa. Pagar, ganar, ‘meterse dinero en el bolsillo’ y hacer arte, no es posible, señor, no es posible.

Tal volta foren afirmacions d’aquest calibre les que li valgueren disposar de la primera pensió que es creà per a un comediant per part del consistori barceloní.³⁴² Com veurem, després la cedí a Mercè Abella —una de les seves grans companyes d’escena— arran de la situació de misèria a què arribà i, en morir aquesta, a Concepció Pallardó.

El maig de 1914, amb setanta anys i a punt de ser rebesavi, rebé l’homenatge de l’Escola Catalana d’Art Dramàtic i la revista *Teatre Català* a l’Auditori, en què Goula va representar *¡Dones!* de Josep Maria Arnau i *L’espurna*, de Riera i Bertran com a gairebé l’últim supervivent de la companyia del Romea sostingut per Frederic Soler.³⁴³ De tots els homenatges rebuts, i que estalviem per no excedir-nos més, fou el més notable tant pels qui l’homenatjaren com pel ressò en premsa posterior. Aquella condició de veterà li valgué un lloc en un efímer càrrec de professor de la Sociedad Artística Pompeya el 1917.

S’acomiadà del públic català en una gira d’estiu el 1918, un any abans de retirar-se definitivament a causa d’un atac d’apoplexia. Amb tot, Artís encara el registrà poc abans en una funció d’estiu en un envelat de Begues amb motiu de la festa major, el juny de 1919, quan va participar de la representació de *La dida* i *La Baldirona*. Morí el 9 de desembre de 1921 a quarts de set del matí a la clínica El Remei de Gràcia, on ingressà alguns dies abans esperant el final, i no pas el 1922 com afirma Morell (1995a), Roure (1926) o l’*Homenatge als que foren comedians...*³⁴⁴. Donar el condol a la família des de delegats de la Mancomunitat de Catalunya fins a l’alcalde de Barcelona, passant per l’empresari del Romea, Canals, o el president d’una desconeuda per a nosaltres Associació d’Artistes Dramàtics, el senyor Torelló.

Finalment, sembla ben bé que Goula fou en tot moment l’etern galant jove del teatre català, tant a dins com a fora dels escenaris, al qual es dedicà sempre en exclusiva (a la darrera entrevista, per exemple, afirmava haver renunciat a contractes sucosos per anar a Madrid per convicció i catalanisme, i en la necrològica de J. C. D. se’l titlla de patriota, a banda d’amic excel·lent). La impetuositat amb què sentenciava sobre l’estat del nostre teatre i la voluntat ferma de treballar mentre pogués, tingueren fins al final el vigor i l’arrogància de les d’un galant debutant.

³⁴² “La vella actriu Na Concepció Pallardó és subvencionada per l’Ajuntament de Barcelona” a *Homenatge als que foren comedians vuitcentistes catalans* [contraportada, sense signar].

³⁴³ A banda del número d’homenatge de la mateixa revista, l’enviat de la qual fou Francesc Curet, veure’n ressenya a “Quincena Teatral” a *Stadium*, n. 68 (31.05.1914).

³⁴⁴ Datació comprovable, per exemple, amb la necrològica de *La Veu de Catalunya* signada per J. C. D.

4.2.1.2.4 Teodor Bonaplata

Dos anys més gran que Goula, el barceloní Teodor Bonapalta Sistachs arribà a Tarragona de la mà de *La passió política* quan tot just en feia un que havia sortit per primer cop a l'escenari públic del Prado Catalán sota l'empara d'una societat particular anomenada Malé, administrada per Albert Bernis i que reuní el bo i millor dels aficionats al teatre barceloní, com foren Conrad Colomer o Ricard Simó.³⁴⁵ Per tant, debutà més tard que els actors que veiem en aquest capítol i amb els quals actuaria després —comediant de la segona generació, segons nomenclatura de Curet (1967: 388). Anteriorment, Bonaplata havia pertangut a distintes societats particulars dedicades al teatre castellà, com ara El Gavilán, la Lope de Vega, l'Erato o l'Espronceda, en les quals va arribar a ostentar el càrrec de primer actor després d'haver-ne estat també l'apuntador. Sembla que la seva capacitat per imitar els grans actors castellans van fer-lo popular, tal com recordà Goula en l'entrevista per a *La Acción*:

Bonaplata fué un buen cómico. Imitaba admirablemente. Ponía la boca así, y decía usted: «Ahí está Vico». Salía otra noche a escena, y exclamaba usted en seguida: «Salvany clavado»... Los movimientos culminantes los copiaba como ninguno; la parte natural, no, ésa no hay actor que la copie.

Havent estudiat dibuix a La Llotja, guanyà una plaça de delineant a l'Ajuntament de Barcelona, professió que alternà des de sempre amb la interpretació. El salt de les societats particulars a les companyies professionals va anar de la mà de dos actors que tractem aquí. L'un és Emili Arolas, que el contractà per al Teatre Principal barceloní per a la temporada 1869-1870, i l'altre és Antoni Grifell, amb qui faria temporada al Circo Barcelonès durant el mateix període (i que veurem a continuació). Ricard Figuerola es fixà en Bonaplata al llarg d'aquesta temporada perquè el fitxà per fer el Caifàs de *La passió política* als Camps Elisis barcelonins primer i, després, de gira per Tarragona i Reus.

La temporada 70-71 i “presa de un afán irrefrenable de llegar a la meta” va aprofitar per erigir-se com a primer actor i director en els teatres de comarques (Artís no concreta més) posant en escena “obras correspondientes a diversos modos escénicos, entre ellas algunas extranjeras, tales como ‘La muerte civil’, ‘Otelo’, ‘Los dos sargentos franceses’ y otras vistas

³⁴⁵ A banda dels estudis i números especials sobre intèrprets que s'esmenten al llarg del capítol, la font principal a què he recorregut ha estat el fons Josep Artís, tant el Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 4, sobre amb l'epígraf “Bonaplata Sistachs, Teodor”, com l'article biogràfic ja redactat i mecanografiat del mateix autor dipositat en el mateix fons, però en la caixa 5D.07-37, sobre n. 16 amb l'epígraf “Teodor Bonaplata” [Teodor Bonaplata en l'índex que facilita l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona]. Alguna dada no coincident entre les fitxes aplegades en el primer sobre i la redacció mecanografiada (però esmenada amb correccions al marge) ens fa pensar que aquesta passada en net no anà a càrrec del periodista (per exemple, dir societat *Mate* a la sociedad *Malé* o situar-ne el debut el 1860 en comptes de 1869 són errors de picatge d'algú que no coneixia el tema o que no entenia la lletra del manuscrit que transcrivia). Volem fer notar, també, que és l'únic cas dels que tractem aquí —Fontova a banda— en què hem topat amb l'article ja elaborat. En desconeixem el motiu, però valgui l'inici del text com a justificació: cap de les notícies o històries *apologètiques* dedicades a Bonaplata o a cap altre actor permet “establecer la parte que tuvieron en la obra de afianzamiento de la escena indígena” a més de ser un “intento de reparación [...] al comediante cuya memoria de su paso por el Teatro Catalán está a punto de perderse, sino se ha borrado totalmente”.

interpretar a los actores italianos Rossi, Salvini y Mayeroni” i “demés actors italians que excitaven llavors l’admiració dels intel·ligents y dels progressius, ço avui l’exciten la Duse, la Vitaliani y Sacconi”. Bonaplata n’era admirador declarat i prengué el seu repertori també com a referent interpretatiu, “s’embadalia davant d’aquell art potent i vivent i procurava apropiarse’l”. De fet, Joaquim Ayné el recordava com “el Rossi català” o “el Rossi de nostres taulas”.³⁴⁶

Després d’aquesta gira pel país, va viatjar a Sud-Amèrica. Ampliem la mira un moment del fons del periodista per fer notar una inconcreció que campa des de l’orla de *La Escena Catalana* (1907) fins a Morell (1995a) passant per l’*Homenatge als que foren comedians...* o Curet (1967). Es tracta de la data de la marxa a Argentina, on es proclamà primer actor de teatre en castellà i que tots daten el 1870, tret de Curet, que se’n va a 1871. Tampoc se n’escapa Artís: pel que hem vist, en una fitxa afirma que girà per Catalunya fins el 1871 i “en seguida” féu les maletes. En canvi, en el text mecanografiat del mateix periodista, se situa la sortida del vell continent en 1874, i en la fitxa de la tornada —datada al 1883— s’hi diu ben clarament que s’hi estigué vuit anys (per tant, se n’hauria anat el 1875). Aquesta digressió, si se’ns permet, revifa la necessitat d’obtenir dades locals fora de l’òrbita barcelonina, que puguin corroborar o acotar cronològicament aquesta gira final de Bonaplata i, per extensió, llacunes biogràfiques d’aquest tipus.

En un mateix sentit, els estudis sobre teatre català a l’Amèrica del Sud, tampoc hi ajuden. En el cas dels articles de Balmas Jordana a *Teatre Català*, recollits anys després per Jordi Arbonès, només s’esmenta Bonaplata a Buenos Aires (Teatro Moderno) l’any 1876: “aprofitant la circumstancia de trobar-se aquí el celebrat actor Teodor Bonaplata dirigint una companyia de la que’n formaven part en Rodríguez, la Carlota Frendo, la Rita Carbajo i la Victorina Bedós i de la qual n’era empresari el Club Català”. Feren una funció catalana al mes (!) al llarg de l’any i mig que durà la contractació. En aquest mateix article, s’afirma que el 1873 tingué lloc la primera representació de teatre català a Buenos Aires (la primera en tot el continent fou el 1870 a Montevideo), amb Victorina Bedós i Concepció Fernández, procedents de l’Odeon, junt amb aficionats catalans residents a la capital argentina (no pas Bonaplata). A la *Història del teatre català* (1967: 172), Curet afirma en l’apartat dedicat a l’expansió a Ultramar que fou en aquesta ocasió, el 1873, quan l’actor va participar per primer cop als teatres Victoria i Goldoni al costat de Bedós.

Pel que fa al repertori representat, Balmas parla d’obra castellana i catalana, mentre que la *Gran Enciclopèdia catalana* diu clarament que Bonaplata s’especialitzà en el melodrama, etiqueta generalment aplicada a textos en castellà. Morell (1995a: 121) i l’*Homenatge als que foren comedians...* aposten per un asèptic “va revelar-se primer actor en el Teatre Castellà”.

³⁴⁶ AYNÉ Rabell, Joaquim “Teodor Bonaplata” a *Catalunya artística*, n. 25 (12.01.1905).

En l'article mecanografiat, Artís esmenta a banda de Buenos Aires, Rio de Janeiro i entre el repertori, un ambigu "recuerdo haber oido decir que integró en Ultramar diversas formaciones líricas". Sarsuela castellana, per tant, igual que la necrològica apareguda a *Joventut* signada per Pujol i Brull: "obres castellanes allavors molt en boga, sobresortint especialment en la sarsuela, pera quina possehía veu de baix ben apreciable, fent verdaderes creacions dels corresponents personatges de *Buenas noches, señor don Simon, Música clásica* y altres. Sembla, segons Pujol, que a mesura que anà augmentat l'èxit de Bonaplata, anà bescanviant aquest tipus d'obra més lleugera per una cartellera amb més calat.³⁴⁷

On sí que coincideixen les fonts és en la tornada a Barcelona el febrer de 1883.³⁴⁸ Com havíem vist en l'apartat d'Iscler Soler, el teatre Romea passava per una fase de transició pel que fa a primer actor dramàtic després de la pèrdua de Joaquim García-Parreño el 1880. Malgrat els intents de Soler per assolir-ne el lloc, Bonaplata acabaria guanyant. Segons explica Artís, aquesta elecció no fou innocent, sinó que vingué preparada per una maniobra d'Antoni Ferrer i Codina, amic d'en Bonaplata:

tomó a su cargo los preliminares del ajuste, a cuyo efecto se dirigió a don Miguel Gasset, gerente de la Empresa del teatro. Como el señor Gaset se mostrase indeciso, abordó el señor Ferrer y Codina a Federico Soler, que respondió igualmente con evasivas. Quedaron los señores Gasset y Soler en pensarlo, y contestar. Como avanzase el tiempo y ninguno de los dos se pronunciase, y por si la reserva dimanase de la duda de los merecimientos del recomendado, esperó el señor Ferrer y Codina el cierre de la temporada para tomar el Romea por su cuenta y presentar a Bonaplata.

Així, doncs, en acabar la temporada d'hivern de 1882-1883, Ferrer i Codina passà a gestionar la temporada de primavera —entre Pasqua i juny— i muntà unes funcions extraordinàries amb alguns elements del mateix Romea per presentar de nou l'actor al públic i la crítica barcelonins per convèncer els empresaris de les seves capacitats interpretatives. Les obres escollides foren les mateixes que havien encapçalat la darrera gira de Bonaplata per comarques a Catalunya i que tenien en comú l'horitzó dels intèrprets italians que ell admirava i que es caracteritzaven per una "tónica realista".

De fet, ell s'encarregà de traduir algunes obres on excel·lien els italians per poder-les interpretar. És el cas de *Simplicitat*, per exemple, el monòleg que Ermete Novelli havia popularitzat.³⁴⁹ Altres obres que traduï o adaptà al llarg de la seva vida foren *El capitán Derville*

³⁴⁷ BALMAS JORDANA, M. "El teatre català a la R. Argentina" a *Teatre Català*, n. 140; íd. "El teatre català a Buenos Aires II i III" corresponents als números 147 i 148 de la mateixa revista, per a l'any 1914. ARBONÈS, Jordi (1976). "El Teatre català a Buenos Aires" a *Estudios Escénicos*, n. 21 (setembre), p. 169-185. PUJOL I BRULL, J. "En Teodor Bonaplata" a *Joventut*, n. 257 (12.01.1905), p. 30.

³⁴⁸ L'única excepció és Pujol i Brull, que ho data erròniament el 1887. Es pot contrastar amb un breu de *La Publicidad*, n. 1795 (01.03.1883), p. 3, on, a més, es diu que ha fet gira durant vuit anys.

³⁴⁹ Els monòlegs, Novelli i el repertori estranger captaren l'atenció crítica d'Yxart, Sardà i Puig-Samper a les pàgines de *La Vanguardia* el 1892. Tractat a Batlle (2010: 161).

*o Los dos sargentos franceses*³⁵⁰ (1888) sobre la qual Artís afirmà que interpretava “de modo admirable” i que gaudia d’un tercer acte digne de record, *El marqués de Montespino o Un vicio de educación*, estrenada al Romea el novembre de 1884³⁵¹ i *Los dos camins de la vida* (1896, Teatre Principal de Gràcia) convertida després en la comèdia en tres actes i en prosa *La taberna i lo taller o Los dos camins*, que fou publicada per la biblioteca de la revista *L’Atlàntida* el 1898, l’autor original de la qual ens és desconegut.

A banda, segons Josep Artís, va escriure un monòleg en català, *Lo meu divorci*, estrenat el 1895 en el benefici d’Ermengol Goula.³⁵² No n’hem trobat cap exemplar.

El públic del Romea rebé positivament Bonaplata, ja que pel que segueix explicant Artís, l’empresa de Ferrer i Codina va obtenir l’èxit empresarial que aquest desitjava. Tanmateix, la crítica no li fou tan favorable, com veurem.

A pesar d’això, passat l’estiu a Sabadell i Mataró (VELLVEHÍ 2006: 172), s’incorporà a les files del Romea per a la temporada regular en condició de *director en sus funciones* igual que Iscle Soler i Ermengol Goula, mentre que Lleó Fontova era el director de la secció catalana. El primer any s’estrenà en català amb *El llibre de l’honor* (Soler i Mata) i, en les fitxes següents —però no pas en la redacció— Artís recollí de la premsa una crítica en què es denunciava la manca de naturalitat del conjunt dels actors que, alhora, havien necessitat l’ajuda de l’apuntador. I és que, com hem dit, no tota la crítica va veure clara la vàlua de l’actor.

Per exemple, en l’apartat teatral de *La Il·lustració Catalana* (n. 97, 31.10.1883), Josep M. Pasqual opinava que recitava amb claredat, però que era una llàstima que no mantingués el to dramàtic, caient en el “vugarisme de la comedia del dia”. Per molt que fos natural, calia que no ho confongués amb una baixada de to, i afegia: “dihem axó perquè’ns dol que lo nou primer actor que tants aplausos logra no s’esmeni de aquest petit defecte”. Una altra crítica més cruenta sobre *El llibre de l’honor* fou la de Josep Roca i Roca a *L’Esquella de la Torratxa* (n. 247, 06.10.1883), en la qual blasmà l’obra i els autors per “poch coneixement del cor, falta de lògica y de veritat, personatjes convencionals, acció pobre y recarregada”. Poc amic de Soler,³⁵³ Roca considerava que Bonaplata havia estat l’únic que justificava haver assistit a l’estrena. Segons ell, Bonaplata havia guanyat molt durant el viatge a Amèrica i li destacà la capacitat de commoure amb les escenes en què havia de recitar llargament, gràcies a la naturalitat amb què declamava, adequada als matisos que el seu paper reclamava. Ara bé, destacava contradictòriament que

³⁵⁰ Melodrama original: *Les deux sergents* (1923) de Jean-Marie-Theodore Baudouin, dit d’Aubigny. Vegeu nota 330 per a l’adaptació d’Emili Arolas.

³⁵¹ Popularitzada per Rossi, segons breu a *La Publicidad*, 28.10.1884, p. 3. Original d’Achille Montignani (1873), *Un vizio di educazione: dramma in cinque atti*. La crítica a *L’Esquella de la Torratxa* (n. 304 08.11.1884) digué que era un treball més que regular; l’*Arch de Sant Martí* (n. 28 02.11.1884) considerà que l’èxit complet i afalagador que mereixé l’obra vingué perquè “al fi y al cap no es cap dramon, y te un argument molt seguit natural é interessant sense tarrabastalls de crits y sanch, está ben traduïda y merescué de veras la bona acullida del públich”.

³⁵² Segons breus a *L’Esquella de la Torratxa*, n. 837 (25.01.1895) i *La Vanguardia* (20.01.1895), p. 6.

³⁵³ Compari’s amb la crítica de G. a *L’Avens*, n. 19 (octubre de 1883).

gaudia d'una veu poc flexible i que tenia certa dificultat per pronunciar “la llengua materna”, cosa que havia de millorar a mesura que seguís actuant en català. En aquest sentit, demanava que en lloc de cridar en els moments clau del text, suplís l'esforç de veu amb matisos de veu. A Bonaplata, seguia, li faltava passió, sentiment, calor, vibracions, aquell “foc que's comunica al ánima del espectador” en els moments clau de l'obra.

Cal dir que Roca es preguntava si tot això no era per culpa de la mala qualitat del drama, és a dir, de Frederic Soler i de l'“amanerament” del Romea, i no pas de l'actor, a qui recomanà finalment que evités recordar Vico, Calvo o Guerra, que es despregués d'“aquells efectes artificiosos que's logran baixant la véu y precipitant la dicció al final de una tirada; y nos' deixi seduhir per l'aplauso, ni'l busqui, ni'l solliciti”. Acabat d'arribar al Romea, alertava de manera poc subtil en Bonaplata dels perills d'actuar-hi: “ara tot consisteix en saber si en Bonaplata millorarà als demés actors, ó si'ls demés actors farán tornar dolent á n'en Bonaplata”.

En aquest punt, Artís anotà al manuscrit que, efectivament, algunes veus censuraren de l'actor “ciertos empaque y salmodia” que no eren habituals amb la simplicitat congènita amb què definia els actors més destacats de la represa teatral catalana.

He dicho ha tiempo [...] haber sido Parreño el culpable de esta violación. Parreño, formado en un medio inverso a las peculiaridades de la escena autóctona, sobre el que pesaba una tradición secular, trastornó con su llegada al Romea el escolasticismo interpretativo profesado por los comediantes simbolizadores de la fundación. De no temer desviarme del camino diria haber trastocado Parreño el repertorio, ademas de las características declamatorias. Por manera que seria Bonaplata, cuando mas, continuador de una corrupción originada por la musa de Parreño. Acentuada, luego, con la notoriedad extraordinaria alcanzada por la producción echegarayesca.

Sembla, per tant, que Teodor Bonaplata era una mena de víctima de la seva trajectòria, del pes deixat per qui ocupava abans el seu lloc al Romea i per un repertori que era qüestió central del debat dramàtic de l'últim terç del Dinou. Malgrat tot, acabà convencent la crítica trobant el seu lloc en l'aiguabarreig que foren els anys de transició “entre el efectismo deslumbrador correspondiente al último periodo de Soler, y los pasionales enajenamientos guimerianos”.

Mostra d'això fou que al llarg de la primera temporada, estrenà la comèdia de Soler i Martí Folguera *Lo primer amor* i la tragèdia de Guimerà *Judith de Welp*. Representà clàssics solerians com *Les joies de la Roser*, o *El ferrer de tall* amb la crítica reconduïda per haver millorat la dicció i haver recordat els bons temps d'en Josep Villahermosa, i del mateix García-Parreño de qui calia considerar-ne successor, pel que hem vist.

Amb l'escissió dels actors arran de la marxa de Fontova el 1890, va seguir els companys fins al Novetats on actuà durant dos temporades, després de les quals va retornar al Romea amb Enric Borràs, que s'encarregà de substituir-lo al llarg de la seva absència. S'afegiria a la companyia del Romea un any després, el 1894, Carlota de Mena, Antoni Tutau i altres actors del Novetats que foren contractats per Franqueza i Balanzó, llavors empresaris del local del

carrer Hospital. Morell (1995a: 126) va fer notar que van aprofitar el retorn per rebaixar de passada el sou als actors que s'havien quedat al Romea. Bonaplata va romandre-hi fins la temporada 95-96, quan se'n separa per anar a girar per teatres subalterns de comarques.

Fins llavors, Bonaplata havia participat en les estrenes de les principals obres del moment, com ara *Batalla de reines* (1887), *Judes de Keriot* (1889), *Lo monjo negre* (1889) de Frederic Soler, *Rei i monjo* (1890), *La boja* (1890) o *L'ànima morta* (1892) de Guimerà. Però si una obra el va encimbellar fou *Mar i cel*, estrenada el 1888. Encarregat del Saïd i amb Mercè Abella fent la Blanca, es guanyà elogis i el càrrec de gran actor tràgic català. En les necrològiques que li van dedicar Pujol i Brull i M. y G. (*La Il·lustració Catalana*, n. 84, 08.01.1905, p. 29) s'afirmava que cap actor, ni tan sols Enric Borràs anys després, hauria fet una interpretació tan encertada com la seva en la tragèdia de Guimerà. En estrenar-se, *L'Esquella de la Torratxa* (n. 474, 11.02.1888, p. 90) digué que no havien vist mai l'actor a tanta altura "Tot li escau: la figura, l'amplitud del rostre, l'aspror de la véu... l'artista s'hi deixa anar y triunfa. Son paper es lo més important de l'obra, y'l artista'l més felís dels intèrpretes".

Algunes dels papers més recordats de Bonaplata foren duts a terme fora de Barcelona. El primer cas és l'estrena del monòleg de Guimerà *Mestre Oleguer* al Teatre Fortuny de Reus el 8 de juny de 1890 (ODENA 1929: 213 i CURET 1967: 242). Pel que diu aquest darrer, el públic reusenc no comprengué l'obra i l'autor ho considerà un fracàs. D'aquí que l'aparqués fins tres anys després, quan la reestrenà Enric Borràs al Circo Espanyol de Barcelona, finalment amb un èxit sorollós. Tanmateix, la ressenya a *l'Arch de Sant Martí* (n. 445 15.06.1890, p. 1858) parlava d'una explosió d'entusiasme i una immensa ovació dels reusencs.

Per la seva banda i de primera mà, als "Apuntes locals" de *Reus Artístich* (n. 4, juliol 1890 p. 50-51), el crític lamentava la manca d'assajos i estudis de la companyia catalana, especialment en les obres dramàtiques o tràgiques. Era especialment sagnant quan la companyia es dividia per fer gires a l'estiu, ja que alguns actors havien d'assumir papers que no els eren propis. En aquest sentit, reclamava una escola catalana de declamació, uns estudis preparatoris i "mes que tot, faltan bonas retribucions pera que cuan un actor es bó no abandoni lo teatre català per altres". Fent una repassada general a les funcions fetes a Reus, les obres de Guimerà foren les més aplaudides i Bonaplata l'actor més implicat en tot. *Rei i Monjo* va tenir el seu èxit, però "mes agradá encare" *Mar i cel*, que ja era coneguda pel públic. Concloué afirmant que "Lo monólech del mateix Guimerá, 'Mestre Olaguer' valent de patriotisme y escrit ab magnífica versificació, fou mol bon dit per lo senyor Bonaplata".

Si, finalment, l'assistència no havia estat l'esperada, havia sigut per culpa de "lo avansat de la temporada". En una ullada ràpida a la premsa de Tarragona, on vingué la companyia Fontova-Bonaplata després de l'estada a Reus, podem observar que no es va posar en escena el monòleg i que l'atenció de la crítica se centrà en *Rei i monjo*, estrenada el febrer del mateix

any.³⁵⁴ El crític acusà l'obra de barrejar romanticisme i realisme (positivisme, en termes seus) i de ser anacrònica pel que feia al gènere, motiu pel qual no havia tingut l'èxit que havia vist en altres locals: “se representa tardía y casi anticuada en el teatro catalán, y no quiero decir en el español [...] porque en este ya casi el drama no tiene aceptación, cuanto mas la tragedia. Hoy la sociedad, mira con indiferencia, lo que le hace llorar; risa y alegría es lo que pide el público”.

Cal dir que enlloc es feia esment de la polèmica que tenia lloc llavors entre Guimerà i Soler arran del suposat plagi entre aquella obra i *El monjo negre* (FOGUET 2000: 133). Tal volta la suma de la precarietat de les funcions estivals i el ressò d'aquella polèmica, a més de la mateixa dificultat de *vendre* monòlegs a un públic potser poc bregat com el de comarques provocaren el silenci de la crítica respecte a *Mestre Olguer*.

També en les terres tarragonines tingué lloc la gran estrena de Bonaplata. Com és ben sabut, ell fou el primer intèrpret en català de *Terra Baixa*, estrenada a Tortosa el 7 de febrer de 1897.³⁵⁵ Trobant-se a la capital ebrenca, Guimerà li féu enviar un exemplar de l'obra perquè la hi representés. La crítica de la ciutat va dividir-se en dos. Els liberals de *La Verdad*³⁵⁶ van saber veure-hi la transcendència que prendria el drama per a la literatura catalana. Els actors reberen molt bona crítica, especialment Carme Parreño, i per arrodonir l'elogi, publicaren un parell de fragments de Manelic (el primer explica com matà el primer llop i com Sebastià li donà un duro per cada un que en matés a partir de llavors; el segon és la declaració d'amor a Marta).

Per contra, el *Correo de Tortosa* (09.02.1897, p. 2), periòdic carlí, considerava *Terra baixa* una obra d'un naturalisme descarnat inadmissible en un teatre que consideraven que no havia de ser res més que un exercici cultural edificant. Manelic els causava repugnància i l'acció era tan carregada de cinisme que renunciaren fins i tot a sintetitzar-la. Pot semblar la postura més carca possible, però encara hi hagué una altra publicació tortosina, *El Estandarte Católico*, que fins i tot els acusà de fer propaganda de l'estrena, cosa que sabem perquè després de la crítica seguia la defensa per haver-ho anunciat sense conèixer-ne el contingut. El *Diario de Tarragona* recollí el malestar d'aquest diari pocs dies després.³⁵⁷

³⁵⁴ La ressenya més extensa aparegué a *El Municipio* entre els dies 20 i 22 de juny de 1890. També és força extensa la de *La Provincia* (22.06.1890). El *Diario de Tarragona* ben just dedicà una gasetilla en què s'elogiava els actors (20.06.1890).

³⁵⁵ Sobre l'esmena de la data d'estrena (el dia 7 i no pas el 8): MARCH, Jordi i MASSIP, Francesc. “Cent anys de *Terra Baixa*: hem matat el llop?” a *Avui* (07.02.1997), p. 46. Llista de la companyia a *La Verdad* (Tortosa, 12.01.1897), p. 3. Segons notícia del dia 15 de gener al mateix diari, col·laborà en les tasques de direcció Josep Ferrer i Codina. Son germà, Antoni, vingué el dia en què marxaven a Tarragona per acompanyar la seva dona, Carme Parreño, primera actriu de la companyia, segons *La Verdad* (16.02.1897), p. 2.

³⁵⁶ Exemplar del dia 08.02.1897, p. 2-3. Article reproduït íntegrament al tarragoní *La Opinión*, 10.02.1897.

³⁵⁷ Per seguir la polèmica, veure *El Estandarte Católico* dels dies 8 i 11 de febrer de 1897. Blasmen la poca precaució d'un diari que es vulgui dir catòlic d'acceptar una butaca en una estrena teatral, tenint en compte “el espíritu liberal que hoy día informa el arte dramático”. És d'especial interès per a la història del teatre la reproducció en un cos de lletra molt més gran l'article segon d'unes conclusions sorgides del primer Congrés Catòlic Espanyol celebrat a Madrid el 1889 en què es pot llegir el següent: Comprometer á los periódicos católicos á que no anuncien ni recomienden teatro alguno en que tales obras (“dramáticas que, por su fondo, por su forma ó por el aparato con que han de ser puestas en escena, sean escarnio de la moral y del pudor”) se representen, y excitar su celo para que

En tornar a Tarragona, on havia actuat al Principal abans de l'estada a Tortosa (vegi's la cartellera del *Diari de Tarragona* dels primers dies de gener de 1897, per exemple), l'ambient ja estava caldejat. El dia 18 de febrer, tant el *Diario de Tarragona* com *La Opinión* van fer-se ressò que la Junta de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla, propietària del Teatre Principal, havia posat traves a la representació de *Terra baixa*. Lamentava la segona publicació que s'adoptés una actitud tan reaccionària com la de la Junta i tant a destemps, ja que fins llavors s'havien programat les mateixes obres que a la resta de locals teatrals d'Espanya sense restricció ni censura. Encara més, argüïa que l'obra s'havia representat a Madrid "donde nos parece que los sentimientos religiosos están bien arraigados". És per això que parlava *La Opinión* de l'absurd de ser més papista que el Papa. L'endemà s'esplaiaren més en la defensa de l'obra de Guimerà. Es reconeixia el dret a vetar una obra, ja que així es reconeixia en el contracte d'arrendament, però no entenien per què consideraven immoral una obra que al costat de *La dama de les camèlies*, o les òperes còmiques franceses *Bocaccio*, *Donna Juanita* o *La mascota* resultava inofensiva. Concloïa l'article una reflexió força pragmàtica: malgrat tenir-hi tot el dret, calia ser conscients que el teatre no donava els rèdits econòmics suficients per mantenir la beneficència, origen com se sap, de la vinculació entre teatre i hospital.

Finalment no van cedir, i el mateix dia 19 de febrer va posar-se en escena a càrrec de la companyia Bonaplata, però al teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. La crítica apareguda l'endemà als diaris tarragonins es mostrava encara més estupefacta davant la negativa un cop vist el drama, qualificat com un "de tantos dramas del género realista como se presentan casi á diario en escena y que pueden ver y oír los mas castos oídos". En comparava el registre o l'argument amb qualsevol d'Echegaray per demostrar que era menys *descarnado* i que l'única diferència era l'ambientació. Que el dramaturg espanyol ho plantegés darrere de *levita, frac o vistoso trage de época* no era excusa que es considerés *Terra baixa* un drama immoral, lasciu o escandalós com havia dit l'*El Estandarte Católico* tortosí. Ni un mot sobre la interpretació de Bonaplata o Parreño.

Sembla que hi va haver reacció per part de la Sociedad de Autores Dramáticos establerta a Madrid. Segons la notícia que recollia *La Opinión* el dia 23 de febrer de 1897, van decidir retirar el permís de representació de totes les obres que ells gestionaven, de tal manera que "como ésta la componen no sólo los autores dramáticos, sino todos los que en España se dedican al arte escénico" no quedava altra sortida que el tancament del Teatre Principal tarragoní, "porque no se encontrará, á buen seguro, una compañía que se comprometa á representar única y exclusivamente las obras de Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina,

combatan sin descanso las tendencias abominables de esta literatura teatral con críticas razonadas, que puedan servir de guía á la parte sana y juiciosa del público que quiera asistir á esta clase de espectáculos».

etc.". L'obra, malgrat el paroxisme retrògrad de la Junta de l'Hospital, va seguir representant-se l'endemà al Fortuny de Reus, a Sant Feliu de Guíxols, Manresa, Mataró o Arenys de Mar.

La trajectòria de Teodor Bonaplata, a partir de llavors, va començar a decaure. La temporada 1897-1898 va entrar com a actor còmic al Romea, i no pas com a tràgic com seria raonable. Enric Borràs n'ocupava el càrrec. Estrenà com a tal *El nuvi*, l'obra pòstuma de Feliu i Codina (febrer de 1898). L'any següent va recuperar l'estatus de director dramàtic al Principal barceloní gràcies a l'empresari Albert Llanas. Veient el declivi, decidí creuar un altre cop l'Atlàntic després de l'estiu de 1899 de la mà d'Antonio Vico, "potser enganyat pels recorts de les glòries y riqueses conquerides a Amèrica en sa primera joventut". Tanmateix, "al allunyar-se de son element aital com s'havia allunyat de sa patria, vegé fondres totes ses il·lusions".

Artís, en l'article mecanografiat, descrivia un actor consumit físicament, abúlic, en la inòpia física i material.

En tornar el 1903, l'actor Lluís Muns, que havia arrendat el Circo Barcelonés, el contractà per actuar amb Concha Llorente i Enric Giménez, on representà sobretot les obres en que més s'havia lluit, com *l'Otel·lo* o *l'Otger* de Feliu i Codina. Muns també gestionava el Novedades i, per això, la darrera temporada hi treballà en la companyia melodramàtica que comptava també amb Ricardo Estrada i Artur Parera. La crítica no parà la mínima atenció al retorn de Bonaplata, un intèrpret que Artís definí com "improvisó, antes que metodista. Espontáneo, mas bien que reflexivo".

L'actor morí l'últim dia de l'any 1904, i no pas el 1903 com apareix a Morell (1995a), *l'Homenatge als que foren...* o la *Gran Enciclopèdia Catalana*.

4.2.1.3 Companyia d'Antoni Grifell (8.6)

La segona companyia que vingué a Tarragona amb motiu de la posada en escena d'una única obra fou la que dirigia Antoni Grifell i que estrenà el melodrama sacre dedicat a Sant Magí, l'estiu de 1871. Després d'una sequera dramàtica, la ciutat tornava a tenir algunes funcions al Teatre Principal i, com calia esperar, l'obra es va estrenar durant les festes en honor al patró tarragoní. Alguns dies abans de la vinguda de la companyia, Antoni Grifell, autor del melodrama, va fer circular per la ciutat un full solt en què se n'anunciava l'estrena (ET 12.08.1871). Desconeixem si també es feia esment de l'elenc, ja que no s'ha conservat el document. Les dades que n'hem pogut obtenir han sorgit de la premsa.

Antoni (o Antoní) Grifell i Lluçà no s'estrenava a la ciutat de Tarragona. En aquella mateixa temporada de 1870-1871 havia pertangut a dues de les companyies del Teatre Principal, dirigides per Antonio Zamora (8.1) i Ceferino Guerra (8.2) abans de la temporada de Quaresma (vegeu els annexos). Igualment, després de l'estiu de 1871 i el melodrama

dedicat al patró de la ciutat, els teatres tarragonins el reclamarien fins a dos cops més al llarg del període que abasta aquest treball i ja com a director de la seva pròpia companyia. Es tractava de la Quaresma de 1880 (17.2) i la temporada d'hivern de 1880-1881 (18.1), en la qual van actuar els seus fills Pepito i Prudència Grifell (DDT 08.10.1880). La seva esposa, Josefa Masip, també n'era una de les actrius (RATCO 15.03.1880).

Antoni Grifell era nascut a Igualada el 1845³⁵⁸ —ciutat que també celebra la festa de la portada de l'aigua de Sant Magí— i era relligador d'ofici (CURET 1967: 285). Les primeres notícies que es tenen de l'actor, director i dramaturg el vinculen a la societat Melpómene, hostatjada a l'Odeon, l'any 1863, al costat de Simó, Carrera, Colomer, Liberata Molas o Pepeta Matheu.³⁵⁹ A més, segons l'orla d'*Escena Catalana* (1907) hi treballaria anys després (temporada 1872-1873) sota les ordres de l'empresari Piquet, dada confirmada per Artís. Les dues següents temporades a l'estada a la Melpómene les passà al teatre Romea, on féu de segon actor de la companyia dramàtica castellana i la Secció Catalana dirigides per Francisco Lumbreras i Gervasi Roca, al costat de Balbina Pi, Joan Perelló, Liberata Molas, Ermengol Goula o Antoni Tutau.³⁶⁰

Durant la temporada 1868-1869 va traslladar-se al Liceu, on actuà com a primer actor còmic de la companyia castellana amb Joaquim García-Parreño, Emili Arolas, Antònia Joaní, Antoni Tutau, Carlota de Mena, Caterina Mirambell, Frederic Fuentes o Josep Garcia Tomàs, entre altres,³⁶¹ alternant amb el Circo Barcelonés a partir de novembre. No va acabar la temporada, ja que a partir del 21 de gener apareix actuant a Palma amb Frederic Fuentes.³⁶² L'any següent, el 1870, Artís l'ubicà de nou al Circo, darrere de les representacions d'algunes peces ("actos") catalanes. Després de l'estada a Tarragona el 1870-1871 (8.1, 8.2 i 8.6), sembla que visità València fent teatre en castellà entre el setembre i el novembre amb companys coneguts, com Josep i Sofia Alberà, amb qui havia actuat a 8.1 i 8.2 i amb altres que, almenys, no coincidiren a Tarragona.³⁶³ D'allí passà a l'Odeon amb Piquet com a primer actor i director, —tal com hem vist amb l'orla— fins l'agost de 1873.

A partir d'aquest any, Artís i nosaltres mateixos en perdem la pista fins el 1878, quan apareix com a primer actor del Prado Catalán i del Buen Retiro a començaments de la tardor. Durant aquest lapse de temps deixà els circuits de teatre català per marxar a Lleó i Galícia.

³⁵⁸ Segons la *Gran Enciclopèdia Catalana* (s. v. Antoni Grifell i Lluçà). A diferència del que hem trobat en altres intèrprets, Artís en aquest cas no ofereix gairebé cap dada biogràfica.

³⁵⁹ Material per al diccionari biobibliogràfic de Josep Artís, caixa 11, sobre amb l'epígraf "Grifell, Antonín". També a "L'Odeon", *L'Esquella de la Torratxa*, n. 447 (06.08.1887). Sa filla, Prudència, també disposa de registre al material d'Artís (epígraf "Grifell, Prudència"); la primera anotació és de 1885 al teatre del Buen Retiro com a nena actriu al costat de son pare i Balbina Pi.

³⁶⁰ Llista completa a *El Principado*, n. 28 (06.09.1866), p. 652-653.

³⁶¹ Llista completa a *La Imprenta*, n. 257 (18.09.1868), p. 5933.

³⁶² Segons M. B. a "Revista de teatros" d'*El Juez de Paz*, n. 15 (26.01.1869), p. 4-5.

³⁶³ Cartells de les funcions a Parnaseo (2007).

Pel que fa al primer destí, Estefania Fernández en registrà l'estada per a la fira de Los Santos que s'hi celebrava el mes de setembre. Grifell formava part de la companyia de Manuel Vega (9 membres) juntament amb la seva esposa, Masip.³⁶⁴

Després de dos mesos, passaren a Lugo, dada que ha estat facilitada per Manuel Curiel Fernández, autor de la biografia de Prudència Grifell Masip, la filla d'Antoni.³⁶⁵ Curiel va documentar a través de la premsa local d'aquella ciutat l'estada de la companyia del pare de Prudència el 1876: "Los dos últimos meses del año traen a la ciudad a la compañía de teatro de origen catalán formada por los señores Grifell y Catalá, y que como en años anteriores recorren toda Galicia."

Abans de marxar de Lugo per complir els compromisos contrets a Santiago de Compostel·la, el dia 22 de desembre va nèixer la xiqueta, Prudència, que fou registrada a la parròquia de Sant Pere, així com en el registre civil. La partida de baptisme resa que el pare, Antonino Grifell, era un actor natural de L'Havana, fill de Martí Grifell, d'Igualada, i Maria Grifell, de Ceuta (llavors província de Cadis). La mare, Josefa Masip, era de Barbens, Lleida, filla de Josep Masip, de Maials, i Teresa Gómez, de Torres (Lleida). Els padrins foren els actors Manuel Coronado, de Ciudad Real, i Victoria Brocal en representació de Bárbara Izquierdo, de Saragossa. Al registre civil, Curiel recull que Antoni Grifell Grifell és fill de Martí Grifell, de Ceuta, la seva esposa es diu Grifell Torres i l'àvia materna es diu Coires, de primer cognom. De tot aquest enfilall de dades, d'entrada, cal notar que Antoni Grifell hi consta com a Antoni Grifell i Grifell i no pas Grifell i Llucià, i que era nascut a La Havana, mentre que d'Igualada n'era el seu pare, avi de Prudència. A banda, també sobta que la mare fos de Ceuta i que hagués adoptat, molt segurament, el cognom del marit.

Genealogia i burocràcia al marge, queda confirmada l'estada a Galícia durant l'hivern de 1876 amb una companyia integrada per actors i actrius de procedència espanyola. Per tant, queda provada la marxa de Grifell dels circuits catalans.

De tornada a Catalunya i després de l'estada al Prado Catalán i al Buen Retiro el 1878, va actuar a Mataró (1879-80) (VELLVEHÍ 2006: 175). Altres teatres on actuà a partir de llavors (a excepció dels ja registrats a Tarragona) foren els Camps Elisis de Lleida (1881), el Teatre Circ Balear (1881³⁶⁶ i 1882), el Teatre Principal de Sabadell i Mataró (1882-83 i 83-84), al Principal

³⁶⁴ Mansip a l'original. (FERNÁNDEZ 1997:585).

³⁶⁵ CURIEL, Manuel (2005). *Prudencia Grifell: unha lucense no cine de ouro mexicano*. Galícia: Xunta de Galicia, Secretaria Xeral de Comunicacion [exhaurit]. Publicat en el marc de la Semana de Cine Internacional de Autor de Lugo, de la qual Curiel és el director des de fa més de 35 anys. Agraïm aquí a Curiel la seva bondat i la total disposició a l'hora de fer-nos-en a mà un exemplar electrònic.

³⁶⁶ *La Opinión* (01.10.1881), p.2.

de Tarragona (1884³⁶⁷) Girona (1884), Teatre Español (1885) i Buen Retiro (1885, on estrenarà *Lo marquès de Santa Llúcia*, d'Albert Llanas³⁶⁸).

A partir d'aquí, tant la nostra recerca com la d'Artís deixa d'obtenir dades pel que fa a la trajectòria laboral, cosa que ens porta a una nova sortida del país. Tornant a la biografia de sa filla feta per Curiel:

A la edad aproximada a los 10 años [1886], los padres de Prudencia tratan de buscar mejor fortuna a través de la emigración y por ello se trasladan a Venezuela o bien en alguna gira con la compañía de teatro decidieron afincarse en aquel país. Ya a esa edad, Prudencia, interpretaba papeles ingenuos e infantiles en operetas y comedias musicales, lo que hicieron que prácticamente actuase en casi todos los teatros de Latinoamérica.

Si anem seguint el fil de la filla, la retrobem a Barcelona a Eldorado actuant i cantant en obres líriques a principis del segle XX, la qual cosa topa amb el que Curiel afirma seguidament:³⁶⁹

En los primeros años del nuevo siglo actúa interpretando a los clásicos en los famosos teatros cubanos Payret y Albisú.

Sigui com sigui, es pot creure que a partir de 1885-86, Antoni Grifell va fer diverses estades més o menys llargues al continent americà. Poc temps després, el 1905 i segons la informació de la GEC, morí a Barcelona.

La trajectòria de Grifell en relació al teatre català va anar allunyant-se a mesura que va passar el temps. Així, va tenir els inicis al pinyol del teatre Odeon des d'on passà a Romea, no sense passar pels teatres d'estiu al costat de Gervasi Roca, Tutau o Bonaplata. Durant els 60 i 70, les estrenes de Llanas, Aulés —tots dos amics de Grifell—, Vidal i Valenciano, Busquets o Riera i Bertran, li suposaren certa anomenada, per bé que no fou mai considerat un actor de primera línia. A més, en avançar les temporades va optar per tenir companyia pròpia i girar pels teatres de la resta de Països Catalans. El salt cap a l'Estat espanyol i Sud-Amèrica també van ser determinants a l'hora d'allunyar-lo de l'escena catalana.

Per acabar, la seva faceta de dramaturg fou força limitada. Així, a banda de les adaptacions, com la de la comèdia que recollí Fernández (1997: 135) amb el nom d' *Un embustero de a folio*, i el melodrama dedicat a Sant Magí, única que hem localitzat, Vellvehí (2004: 169) esmenta un altre drama dedicat a les patrones de Mataró, Juliana i Semproniana, que s'estrenà al Principal d'aquesta ciutat el 1879. Es tracta, com el del patró tarragoní, una peça que aprofitava la devoció local pels sants.

³⁶⁷ *Diario de Tarragona* (31.05.1884), p.2.

³⁶⁸ Artís, Curet (1967: 258) i *La Vanguardia* (29.03.1885), p. 6.

³⁶⁹ En donaren notícia *l'Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1904*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, pàg. 109 (per a la temporada 1902-1903 dirigida per Enrique Gil, fent gènere *chico*) i també, entre altres, *La Tomasa*, n. 784 (17.09.1903), p. 530, dirigida per Servando Cerbón, també fent obres còmiques i líriques. És especialment interessant pels retrats dels membres, l'article de Pedro Franco a la secció De Teatros, "Cartas á Juan Pagano", publicat a *Pluma y Lápiz*, n. 153 (27.09.1903), p. 11-13.

4.2.2 Companyies no vinculades a una obra

Després d'haver vist les companyies que tenen un índex alt d'obra catalana gràcies a una sola obra, passarem a veure les companyies regulars del Teatre Principal amb repertori divers.

4.2.2.1 Companyia de Lleó Fontova (10.3)

El dia 22 de maig de 1873 es feia públic que la companyia procedent del Liceu i el Romea actuarien a partir del juny als Campos de Recreo. El motiu pel qual el tractem en l'apartat del Principal és que a partir de la segona funció s'hi traslladarien per culpa del mal temps (DDT 11.06.1873), deixant els Campos per fer-hi una funció de tarda a la setmana (front a les 4 del Principal). A primers de mes es va repartir entre els tarragonins la llista d'actors i actrius encapçalats per Lleó Fontova (DDT 04.06.1873), que havien d'inaugurar l'abonament amb *Les heures del mas* de Frederic Soler.

Es tractava, efectivament, de l'elenc (o part d'ell) que a Barcelona havia comandat Joaquim García-Parreño en aquells dos teatres i l'Olimpo, la llista del qual consta al contracte que reproduïxen Morell (1995a: 52) o Gallén, Bacardit i Batlle a *Romea, 125 anys* (1989). Hi consten els grans actors del moment: Paca Soler de Ros, Balbina Pi, Catalina Mirambell, Rosalia Soler, Lleó Fontova, Josep Clusellas, Andreu Cazorro, Iscle Soler, Ermengol Goula, Frederic Fuentes, Vicent Miquel, Miquel Llimona...

Que molts d'ells ja haguessin actuat a la ciutat anteriorment —com és el cas del mateix Lleó Fontova (tractat als Campos de Recreo, companyia 9.5), Balbina Pi o Ermengol Goula (tractats adés amb López Bernagosi, 7.5)— potser va fer que no es publicués a la premsa la totalitat dels membres de 10.3. De fet, els únics noms que s'hi van oferir foren el de Lleó Fontova, director, Agna Solà i Miquel Llimona (aquests darrers en una única ressenya, la de comiat, publicada el 2 de setembre). Tampoc es disposa d'una altra capçalera per confrontar dades per a l'estiu de 1873.

4.2.2.1.1 Anna [Agna] Solà

Filla del mestre de minyons que havia dirigit les societats El Pireo i Melpómene, i cunyada del músic reusenc Joan Sariols (estava casada amb son germà Mateu), va formar part de la primera representació de *L'esquella de la Torratxa* el febrer de 1864 arran d'aquesta vinculació familiar. Una germana seva, pel que sembla, també era aficionada de Melpómene. Les dades de què disposem són ben escasses i sovint deixen entendre alguna informació que mena a l'error, per la qual cosa el personatge sembla més fonedís.

Anna Solà (desconeixem el segon cognom) era nascuda a Barcelona el 1843, i entrà a l'Odeon com a dama per la via de les societats particulars d'aficionats poc abans de complir vint anys. Després de 1863, no hi ha cap document ni cap referència —ni tan sols de l'incansable Josep Artís— que ens la ubiqui enlloc fins al 1868, quan una ressenya a *El Principado*, informava que la “joven actriz Anita Solá” substituïria Fermina Vilches al Romea mentre estigués de baixa per malaltia (23.04.1868). La temporada 1869-1870 s'estrenà com a segona dama de l'elenc amb José Izquierdo i Consuelo Torrecilla, i seguí durant la temporada 70-71.³⁷⁰ Alternava els hiverns amb les temporades de primavera o estiu al teatre Novedades amb Antonio Vico, on estrenà fent de dama jove i al costat d'Antoni Grifell alguna obra catalana, com ara el drama en quatre actes i en vers *La ronda d'en Tarrés*, d'Armengol Marquès.

Fins el 1868, Solà no havia aparegut en cap de les llistes de companyies professionals. Davant l'absència de dades, potser cal pensar que l'entrada al món professional li costà molt més o, per contra, li interessà menys, tal vegada per un estatus socials més acomodats que el dels seus companys d'afició. Molt probablement va romandre en societats particulars o altres teatres de segona, les cartelleres dels quals en la majoria dels casos no es publicaren.

On sembla que coincideixen totes les fonts és en la seva participació en l'empresa de Joaquim García-Parreño i José Izquierdo per al Gran Teatre del Liceu, malgrat que ni Artís a l'*Homenatge als que foren...* ni Morell, n'especificaren les dates. Nosaltres l'hem documentat per a les temporades 1869-1870 (per tant, alternant amb el Romea, segons la cronologia de Julio i Artís) i 1875-1876, quan estrenà *La llàntia de plata* del tarragoní Pere A. Torres.³⁷¹ En aquesta última, no apareix Parreño, però sí Izquierdo, Gervasi Roca, Salvador Carreras o Joan Isern, entre altres i l'alternà amb el càrrec de primera actriu del Teatre Principal de Gràcia, dirigit per Ricard Figuerola. La darrera estada al Liceu seria la temporada següent (1876-1877, al costat de Balbina Pi, Anna Monner i Gervasi Roca, que estrenaren les obres de Bartomeu Carcassona *Com succeeix moltes vegades* i *Gent de barri*.

Fent enrere, a partir de la temporada 1871-1872, Antoni Tutau la contractà per actuar al Teatre Olimpo al costat de Josefa Rizo (no pas de Carlota de Mena, la seva parella habitual), tal com s'anuncià a *La Imprenta* (n. 27 24.09.1871). Durant els següents estius va actuar al teatre Novetats amb la companyia castellana d'Antonio Vico (1871), amb Lleó Fontova a Tarragona (1873, 10.3) i a l'Espanyol amb Ricard Figuerola (1874).

³⁷⁰ Segons “Anna Solà de Xatart” a *Homenatge als que foren...*, p.11; Julio (SANMARTÍ 2012: 63) i *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1870*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, p. 62 i Josep Artís, al *Material per al diccionari biobibliogràfic*, caixa 21, sobre amb l'epígraf “Solà de Sariols, Anna”. Morell (1995a: 123), en canvi, no esmenta en cap moment el teatre Romea.

³⁷¹ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1870*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, p. 62 i, mateixa publicació, any 1876, p. 129.

Després de la darrera temporada al Liceu, va concórrer els teatres de Gràcia, Sant Martí de Provençals i Sant Andreu del Palomar amb un vell company, José Izquierdo, per a la temporada de 1877-1878. Amb ell també actuà durant els diumenges d'estiu del 78 als Camps Elisis, dirigits per l'omnipresent Gervasi Roca. A partir de la temporada següent, la seva presència és cada cop menys important i més espaïada en el temps. Només Artís la registrà al Buen Retiro al costat d'Antoni Grifell (només dos mesos d'hivern de 1878) i l'any següent amb Luís Obregon al teatre Tívoli, actor que també actuà a Tarragona entre els anys 1872 i 1879.

D'altra banda, el novembre de 1879 va fer una funció benèfica per als “desgraciats de las provincias de Llevant y dels obrers sense treball” al Centro Familiar del Putxet juntament amb Elvira Musté, i poc després, el gener de 1880, entrà a formar part de la Junta de Senyores de la Vila de Gràcia, aparicions que ens fan pensar en una retirada de l'escena de primera línia (escenaris de Barcelona). En una altra ocasió es tornaria a vincular a la vila de Gràcia: es va tracta de l'estrena de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà a la societat La Granada després de les estrenes a Tortosa, Tarragona i Reus, el febrer de 1897.³⁷²

Tota la dècada dels vuitanta i gran part de la dels noranta ens és totalment desconeguda, tret de les anotacions imprescindibles d'Artís, que salten fins a la temporada de 1890-1891, en què entrà a formar part del teatre Calvo-Vico al costat de Ricard Esteve, fill de Mercè Abella, Antoni Serraclara i Pere Riutort. Passà l'estiu al teatre Euterpe de Mataró. Vellvehí (2006: 178 i 181) la té documentada tant per aquest any com per a l'estada del 1894 al teatre de la Nova Constància, on actuà per reforçar la companyia d'aficionats al costat de Joaquim Montero, amb qui faria les darreres campanyes al Principal de Barcelona. Aquest actor es casaria amb sa filla, Matilde Xatart, també del gremi.

Després de passar l'estiu del 91 a Lleida, seguiria al Calvo-Vico, però aquest cop amb Emili Arolas, amb qui estrenà alguna peça menor catalana, com ara el joguet còmic d'Artur Guasch *Sant Jordi mata l'aranya*. Alternà la temporada 91-92 amb el Principal de Gràcia i la societat Família Obrera de Sants amb Manel Panadès.

És especialment destacable que les darreres notícies de l'actriu abans de morir el 1904 a Barcelona fossin sobre la participació en les sessions del Teatre Íntim. L'article a *Homenatge...* ens ubica l'actriu en l'estrena de *Silenci* i en la representació d'*Ifigènia a Tàurida* als jardins del Laberint d'Horta “car el seu talent artístic la predisposava per a executar tots els gèneres”. Cercant en les memòries d'Adrià Gual i en la premsa contemporània, però, hem pogut comprovar que no és cert, en part.

³⁷² Per a la funció benèfica: *Diari Català*, n. 168 (12.11.1879). Per a la Junta de Senyores: *Diari Català* n. 246 (30.01.1880). En aquesta darrera notícia, apareix ja com a Anna Solà de Xatart, no pas de Sariols. Per al repartiment en l'estrena de Guimerà, *L'Atlàntida*, n. 20 (01.03.1897), p. 11.

Pel que fa a l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida* (1898), el mateix Gual ens diu clarament que no fou Agna Solà sinó Clotilde Domus l'encarregada de representar-la en aquell indret emblemàtic (1960: 84). Per al drama *Silenci*, en canvi, Gual sí que l'esmenta tant en l'estrena com en la segona representació, que tingué lloc dintre de la primera sessió de les tres d'abonament al Teatre Líric l'any següent, després de la qual es posà en escena *L'alegría que passa* de Santiago Rusiñol (1960: 96), obra que estrenà, segons Artís, el gener del 1898.

Com s'ha pogut comprovar, Anna Solà fou una gran secundària de l'escena catalana en els escenaris principals, sobretot del Liceu, i una gran primera dama dels locals de les viles que envoltaven Barcelona. La participació a finals de la seva vida en l'empresa de Gual en recuperaren la memòria que, d'altra manera, potser, s'hauria perdut.

4.2.2.1.2 Miquel Llimona

Miquel Llimona Junoy és un dels intèrprets que van pertànyer a la primera fornada d'actors i actrius que van protagonitzar la represa del teatre català oficial des de l'escenari de l'Odeon, primer a la societat El Pireo, on “s'entretenia amb els dramons d'en Dimas” amb la Mena, Cazurro, Soler... (ARTÍS 1936: 20), i després amb La Gata, sempre sota la protectora ombra de Frederic Soler. De fet, l'orla a l'*Escena Catalana* (1907) el recordava per haver estat present en les estrenes de les millors produccions de Pitarrà, com ara *Les joies de la Roser*, *La rosa blanca*, *El ferrer de tal* o *Senyora i majora* gràcies a la capacitat per donar “relleu als papers que se li confiaban”. En aquest sentit, basta veure el gruix del plec encolat que aplegà Artís amb l'epígraf “Estrenes de Soler” per comprendre'n la magnitud (igualment i més enllà de Soler, pel plec següent, dedicat a estrenes d'altres autors).

Llimona entrà a la companyia regular de l'Odeon el 1860 juntament amb Mayorga i Ferré i passà amb la majoria dels intèrprets més importants de llavors al Romea el 1867 amb el Teatre Català, substituït natural de La Gata. Fora del teatre del carrer Hospital, feu alguna marrada puntual, com fou el cas de les estades tarragonines (1869 i 1873), gironines (1868) els estius al Prado Catalan (1864 i 1875) o al de la Zarzuela (1868). Igualment, va pertànyer a l'elenc contractat per Parreño per a la temporada 71-72 que alternà el Romea amb el Liceu i l'Olimpo i que com hem vist, visità Tarragona.

En tots els casos i seguint Artís i Roca i Roca, va esdevenir “un dels traidors més típics del teatro català”³⁷³ —això és, segon galant—, i tot i que no era una primera figura, va ser ben valorat tant per la crítica com pel públic.

³⁷³ “L'Odeón” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 448 (30.07.1887), p. 419.

Pel que fa a la crítica, no es pot passar per alt el comentari que li dedicà Joaquim Riera i Bertran el 1879 a *La Renaixença*.³⁷⁴ L'escriptor fou ben sincer i no s'estigué de dir que una veu poc potent (o mal projectada, si es vol) i una declamació potser exagerada, poc espontània a l'hora de marcar alguns mots eren els seus punts dèbils, però que, en canvi, tenia talent i un sentit de responsabilitat de cara a la seva feina —en paraules de Riera “cuidadosas miras que posa sempre de manifest”— que esmenaven la poca espontaneïtat, llegeixi's naturalitat de la interpretació. Per la qual cosa “a grat o a desgrat està resignat a ser l'obligat traïdor de les obres i s'ha de defensar de l'odi o la mala renombrada que els seus personatges li comporten”.

Per una altra banda, Rossend Arús li va dedicar un retrat en morir a la *Revista Universal Il·lustrada*³⁷⁵ en què el definia com a actor estudiós que s'havia dedicat des de jove i per vocació al teatre. Explicava també que les primeres companyies en què s'havia enrolat eren massa modestes pel que mereixien les seves capacitats i, d'aquí, que veiés la seva oportunitat en la represa teatral catalana, de la qual no se'n separaria fins al final. La perseverança i l'estudi, així com la modèstia, eren les qualitats més destacables d'un actor que s'escarrassava per una execució perfecta. Que ho aconseguís fent personatges malèvols el feia més valuós de cara a la recepció per part del públic, ja que segons Arús, que coincidí amb Riera i Bertran, vèncer les antipaties que despertaven aquesta mena de personatges deslleials tenia escreix.

Miquel Llimona va morir de sobte amb 54 anys³⁷⁶ el 16 de febrer de 1880, poques hores després d'haver pujat a l'escenari del Romea per representar *Cura de moro*. Dies després el teatre organitzaria una funció en benefici de la seva família, “que no contava més que ab lo treball del pobre artista per viure y educarse” (LET 28.02.1880). L'extensa i prestigiosa comitiva de l'enterrament demostrava fins a quin punt Llimona era estimat per la professió. Finalment, Eduard Vidal i Valenciano s'encarregà de pronunciar algunes paraules de comiat en nom de la família i dels “companys en lletres” (DC 18.02.1880).

4.2.2.2 Companyia de Vicente Miguel i Juan Perelló (11.4)

Tal com expliquem als annexos, la companyia 11.4 vinguda l'estiu de 1874 era gestionada pels mateixos que s'encarregaven del teatre Novedades de Reus, i tenia com a objectiu fer conèixer *El ferrer de tall*, drama en tres actes de Frederic Soler, estrenat al Romea el dia 16 d'abril (DDT 01.07.1874). Alternant les dues ciutats del Camp, dirigien la companyia Vicent Miquel i Joan Perelló. Les actrius que els acompanyaven eren Mañer i Angelina Moya.³⁷⁷ La

³⁷⁴ “Los actores del Teatro Catalá”, n. 4 (09.03.1879), p. 204-205.

³⁷⁵ “Crònica teatral. Miquel Llimona”. n. 5 (20.02.1880).

³⁷⁶ Segons la data proporcionada per Artís, havia nascut el 1826 a Barcelona.

³⁷⁷ No hem sabut identificar Mañer, però sí Angelina Moya, actriu habitual de les companyies de Gervasi Roca i Antoni Tutau, que va morir l'octubre de 1878 (*La Publicidad*, n. 220, 03.10.1878). Disposa de fotografia a l'orla de *La Escena Catalana* de 1907.

bona recepció que van tenir tant a Tarragona com a Reus va provocar que allarguessin l'estada i eixamplessin el repertori, motiu pel qual l'incloem en aquest apartat i no pas en l'anterior.

4.2.2.2.1 *Vicent Miquel*

Vicent Miquel (o Vicents, com surt a l'orla de 1907, o Vicente Miguel, també en altra premsa) fou un intèrpret de teatre castellà, en gran part, tal com afirmava Carles Capdevila en l'article "Punts de Vista" de 1934 que matisa aspectes sobre la renaixença teatral catalana.³⁷⁸ De fet, Miquel és per a Capdevila l'exemple d'actor del Romea contractat exclusivament per representar obra en castellà perquè, directament, "no parlava català". Així, doncs, junt amb Anna Monner i Carlota de Mena, il·lustren com de divers era el fenomen d'adaptació lingüística dels intèrprets del Dinou. Sempre cal matisar: ni tots els actors es van "convertir" al teatre català com Fontova o Soler, ni tots s'hi dedicaren a jornada completa i, fins i tot, intèrprets de teatre en castellà no catalanoparlants com Miquel introduïren el repertori per a les seves companyies de manera més natural del que pensem.

En aquest sentit, si plantegéssim com Capdevila un barem quantitatiu (que és absolutament necessari perquè no volèi massa l'entusiasme), coincidiríem a afirmar que la feina de Miquel a Tarragona fou en un alt percentatge en llengua castellana. Certament, l'hem localitzat a la companyia d'Antonio Malli de Brignole (amb Gervasi Roca, recordem) (1863-1864, 1.1), amb José Sarmiento (1865-1866, 3.1) i fent sarsuela l'estiu del 1866 amb la companyia de José Poyo (3.2). Ara bé, al marge d'això i malgrat que el nombre de registres de la companyia 11.4 que ara tractem i que té Miquel a la direcció és irrisori (14), una perspectiva qualitativa afegeix a l'actor la dignitat de la menció en aquesta tesi. Haver portat *El ferrer de tall* de Soler expressament, a fora de la capital i encara no tres mesos després de l'estrena, paga la penyora.

Una altra referència a Vicent Miquel la podem trobar a les memòries d'Adrià Gual (1960: 107). Passades tres funcions d'abonament després de fer la *Ifigènia* als jardins d'Horta (que hem vist en tractar l'Anna Solà), Gual decidí estrenar *La culpable* a finals de 1899. Per manegar-ho, va sol·licitar l'Enric Giménez —"que li era sogre"—, llavors primer galant jove de la companyia del Circo Barcelonés dirigida precisament per Vicente Miguel,. Aprofitant que li havia vingut al fil de la memòria, Gual l'estirà una mica més i acabà evocant el següent fragment, el més llarg que hem trobat en què es parla del Miguel més personal:

Aquest, que jo recordava de molts anys enrera, quan de parella amb la Virgínia Pérez³⁷⁹ representaven al Teatre Romea, intercalades amb el repertori català, obres com *La capilla de Lanuza* i *La muerte en los labios*, i que m'havia impressionat essent criatura, per la seva

³⁷⁸ Veure l'apartat dedicat a l'Anna Monner, (2.2.2.3) nota 214.

³⁷⁹ Tietà de Clotilde Domus, protagonista d'*Ifigènia a Tàurida* (GUAL 1960: 87).

presència i el seu to declamatori, es trobava aleshores en el capvespre de la seva carrera i posava en escena un seguit de melodrames populars, ni que fos sense abandonar una certa dignitat impossible d'esmicolar, aclaparat, això sí, pels anys i el malcontentament. La seva bondat, però, el presentava com un gran resignat, i suportava les vestimentes, els postissos i els coloretos, com una malaltia crònica i sense esperança de remei. Seguint el temps, va tenir-me en gran estima, i amablement, amb aires d'oncle major honorari, em reptava de les meves cabòries i em pronosticava un calvari de desenganys. «¡*Este palomar, este palomar!...*» em deia rient somortament i passant-me la mà, una mica tremolosa, pel cap, aleshores ostentós de cabells atapeïdament negres i rumbejant a la romana”.

Pel que fa a la seva trajectòria, Artís recollí algunes dades més que, unides a les nostres, ens ajuden a completar la carrera de Miguel.³⁸⁰ Aquestes comencen amb l'estada a Tarragona amb la companyia d'Antonio Malli de Brignole en la temporada 1863-1864, on actuà al costat de Gervasi Roca, actor que el reclutà per actuar als Campos Elíseos l'estiu de 1864 com a segon galant. Després de la segona estada a Tarragona en la temporada 1865-1866 (3.1 i 3.2), que Artís no recull, reapareix el 1871 al Teatre Español amb Llorença Segarra cobrint els buits de programació que deixà el famós actor italià Mayeroni. La temporada 71-72 va ser fitxat per José Valero per actuar al Teatre Principal de Barcelona i, a partir de l'any següent, va entrar a formar part de l'elenc que dirigia García-Parreño i que actuava als teatres Romea, Liceu i Olimpo, on coincidí per primer cop amb Joan Perelló.

A partir de la temporada 1874-1875 i fins el 1883, segons Artís, va exercir de primer actor i director de la companyia castellana del Romea, càrrec que alternava amb les gires d'estiu que el van portar a altres ciutats, com fou el cas de Valls, l'estiu de 1876 (DDT 29.04.1876) o Palma, l'estiu del 77.³⁸¹ Cal afegir aquí l'orla de *La Escena Catalana*, que afegeix la temporada 1889-1890 al capdavant del Romea.

Més enllà del 1885, dos anys després d'haver deixat el Romea, Miguel va entrar al Teatro Español per fer funcions els diumenges i festius i, al llarg de la dècada dels 90, va actuar a l'Alcázar Español, on coincidí amb Emili Arolas la temporada 1893-1894, actor que el substituï en marxar a Màlaga. També va actuar a Saragossa (1894-1895) abans de retornar al Principat l'estiu de 1895, quan va ocupar el Tívoli Vilanovés amb Francesc Tressols després d'haver fet la campanya d'hivern a Palamós. Amb aquest actor i amb Concepció Llorente van treballar la temporada següent, 1896-1897, al Teatre Conservatori Gayarre de Manresa. Finalment, les darreres dades de què disposem són de l'estada a Vilanova i la Geltrú, Olot, Terrassa i Sabadell (1896) amb Federic García-Parreño, fill de Joaquim i marit de Virgínia Pérez, primera actriu habitual de les companyies de Vicent Miquel, com recordava Gual. Amb Parreño fill i Carlota de Mena també actuarien el juny de 1899 al teatre del Retiro de Sitges. Les dades acaben amb

³⁸⁰ Fons Artís. Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 14, sobre amb l'epígraf “Miquel, Vicent”.

³⁸¹ *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, vol II. s. v. Mateu Obrador, p. 425. Obrador va actuar al Teatre Circ Balear amb la companyia de Gervasi Roca i Vicent Miquel.

la mateixa referència de Gual, que ens el descrivia encara actiu al Circo Barcelonés a finals de 1899.

Per acabar amb Miguel i situar-lo en el lloc que cal en la història del nostre teatre, hem de subratllar que no fou un element central de l'escena com Fontova o Paca Soler. Capdevila ja havia fet notar que era un dels molts intèrprets que havien quedat més o menys al marge de *renaixences* dramàtiques. De fet, tal com resava l'orla, el teatre castellà "era el seu fort". Ara bé, haver fet incursió "brillantment" en algunes produccions nostres i, sobretot, haver-les escampat pel territori el fan mereixedor d'esment, sobretot perquè creiem que demostra que les obres de Soler i dels autors de l'òrbita de la rebotiga i el Romea dels 70 resultaven rendibles econòmicament per als directors i empresaris teatrals, fins i tot per a aquells centrats en el teatre castellà.

4.2.2.2.2 Joan Perelló

Si Vicent Miquel és *per se* un actor marginal del teatre català vuitcentista, Joan Perelló Ortega ha estat, per contra, una figura marginada pels estudis posteriors, a pesar d'haver tingut una llarga i diversa trajectòria. El volum de les dades recollides per Josep Artís són un exemple palpable d'aquesta vida inquieta.³⁸² Així, el sobre que li dedicà per al futur diccionari biobibliogràfic consta de molts més plects encolats que els habituals en altres intèrprets, i recullen les diverses facetes: mutualista, dramaturg, empresari teatral, administrador, periodista, naturalista i actor.

Nascut a Barcelona el 4 de setembre de 1845,³⁸³ Joan Perelló va iniciar-se com a intèrpret fent de subaltern a la companyia castellana i catalana del Romea la temporada 1866-1867, al costat de Gervasi Roca, Antoni Tutau, Ermengol Goula o Balbina Pi (també a MORELL 1995:107). Es desconeix si anteriorment havia participat en societats d'aficionats, o bé si només es tracta que va iniciar-se relativament tard, sobretot tenint en compte que a partir de l'estiu de 1868 apareixia directament fent papers de barba i no pas de galant jove, per exemple, al Teatre de la Zarzuela amb Tutau, Iscle Soler o Chas de Lamotte. Acompanyant aquests grans actors, va girar per Girona i Figueres per tornar al Romea la temporada següent (1868-1869) també com a segon barba i representant.³⁸⁴ Així, doncs, estrenà la faceta d'empresari teatral gairebé al mateix temps que la d'intèrpret.

³⁸² Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 17, sobre amb l'epígraf "Perelló Ortega, Joan".

³⁸³ Segons el diccionari d'Elias de Molins (1889, vol. II) s. v. Perelló i Ortega, (D. Juan), p. 321.

³⁸⁴ Volem fer notar aquí per l'interès terminològic, que la fitxa d'Artís diu que va ser *autor* de la companyia; entre claudàtors especificava al final que significava en aquest cas, *representant*. També posà el mot *autor* entre cometes per a la temporada 71-72, potser en el mateix sentit.

Va seguir al teatre del carrer Hospital al llarg de tres temporades més, durant les quals va alternar amb Parreño, Fontova i Roca al teatre del Liceu (1871-1872). A l'any teatral següent, va associar-se amb l'amic Tutau per fer-se càrrec del Teatre Olimpo, una temporada després que aquest hi hagués format companyia pròpia —també al Salon Novedades— per fer competència al Romea. Malgrat aquesta associació amb els *rivals*, Artís afirmà que Perelló va tenir una relació estreta amb Frederic Soler: “Feu amistat grossa amb En Soler que a ocasions repetides posà en Perelló la seva absoluta confiança”.

A finals d'aquesta temporada estrenaria el joguet *Estanch, ciencia y art* i *La pedra filosofal* (10 i 31.03.1873), una comèdia en un acte dedicada a Serafí Pitarra i signada amb el pseudònim Simon de l'Ombra. Joan Valentí Miquel i Xavier Lluch serien altres pseudònims utilitzats per Perelló, així com Joan Regaltera, Palet de Riu o Roch Palet de Riu, signatura habitual en publicacions com *La Tomasa*, *La Campana de Gràcia*, *L'Esquella de la Torratxa*...

A finals d'any, ja en la temporada 73-74, estrenà la joguina en un acte *Diners ó la vida*, al Teatre Principal de Vilanova i la Geltrú (27.12.1873). I és que aquest és l'any en què inicia la gira que el portaria a inaugurar el teatre Novedades de Reus posant en escena *El ferrer de tall*, *La dida* o *Els egoïstes* anant, després, a Tarragona un cop feta Vilanova. Artís, a més, va recollir una nova estrena en aquesta ciutat: es tracta de la comèdia en tres actes i en vers titulada *L'amor i l'estimació* que no hem pogut localitzar enlloc.³⁸⁵ De fet, per al periodista, aquesta campanya tarragonina i, per extensió, la resta d'actuacions fora de la capital (Badalona, Vic, Mataró, Vilanova...), foren una de les ocupacions més remarcables de l'actor, tant per volum com per difusió del teatre català, tal com es desprèn de la següent fitxa:

Perelló estigué al Romea 5 anys. Altres 10, els dedicà a córrer els teatres de Catalunya. Durant aquest temps, representà l'actor còmic en *Las francesillas*, mes de 1100 vegades: mes de 40, *Lo ferrer de tall* y *La dida*; mes de 50, *Coses de l'oncle*, *Los cantis de Vilafranca* y *Cafè y copa*; mes de 30, lo Bernat de *Las joyas*. mes de 50, *Las papallonas* y *Lo collaret de perlas*. 40 o 50, el “Lluch” de *La rosa blanca*; moltes, moltíssimes, *Els polítics de gambeto*, *Los egoïstes*, *Lo didot*, *A la vora del mar*, *Les eures del mas*, *La filla del marxant*, *La creu de la masía*, etc.

Un cop acabada l'estada tarragonina per Sant Magí, va tornar a Barcelona per fer d'actor còmic al teatre Español, en una companyia dirigida per Emili Corominas. Alternà aquesta companyia amb la del Teatre Principal de Gràcia, on coincidí amb Ricard Figuerola, actor que hem vist anteriorment. En aquest local estrenà noves peces, atès que era també autor còmic de la companyia. Es tracta de *Les mosques a la mel*, obra que es publicaria, segons Artís, amb el títol *La carta del fill d'en Roch*, joguina en un acte.³⁸⁶

³⁸⁵ Tampoc *Molta fressa i poca endressa*, obra que apareix llistada amb la resta de les de l'autor en les edicions consultades a la Biblioteca de Catalunya. Pel que fa a *L'amor i l'estimació*, és possible que hagués estat publicada amb un altre títol, tal com ocorreria amb *La pietat d'una donzella*.

³⁸⁶ En canvi, Elías de Molins (1889) les considerava distintes.

L'estiu de 1875, seguint Artís, es va posar al capdavant dels teatres Español, el de Sant Andreu del Palomar i l'Olimpo al costat de l'empresa d'Arús i Arderius, on seguiria a l'hivern, alternant només amb el Teatro Español amb Joan Bertran fent repertori català. Amb Rossend Arús i un altre soci fins i tot van emprendre la construcció del teatre del Nuevo Retiro, inaugurat el juny de 1876 al Passeig de Gràcia (jardins de Casa Gibert) per la companyia dirigida per Lleó Fontova. Per descomptat, s'hi mantingué vinculat al llarg dels anys com a empresari, com fou el cas de la temporada 1881-1882 en què hi dirigí una companyia de la qual era el primer actor còmic. Cal dir que ho seguí alternant amb la representació en altres locals, com ara el Circo Barcelonès (1880-1881; Quaresma de 1884).

Una de les iniciatives de Joan Perelló més destacades fou la campanya de Teatre Líric Català, denominació que, segons Artís, fou emprada per primer cop precisament el 1875 per a una programació seva de sarsuela en català al Circo Barcelonès, i temps després, al Buen Retiro l'agost de 1884. Artís remarcava que aquesta etiqueta

se debe entera a Perelló, que infundió, además, caracter político a la segunda tentativa suya en pro de la zarzuela catalana, pues gestionó para su teatro el apoyo de las entidades catalanistas.

Havent consultat, entre altres, Francesc Curet, entenem que aquesta iniciativa fou una de les que ell qualifica de “manifestació estrictament popular, i de mèrit ínfim”, anteriors al primer intent formal de teatre líric català que analitzaria seguidament, i que tingué lloc al Tívoli el 1901 amb la intenció de sobreposar-se a l'epidèmia del *género chico* a càrrec d'Iglésias, Morera i Utrillo (1967: 407).

Tot i que s'allunya una mica de l'objectiu que perseguim aquí, hem volgut donar un cop d'ull a aquestes campanyes. La primera de 1875 es pot emmarcar en la introducció dels “bufos” que es descriuen a CURET (1967: 181). D'entrada, no hem pogut localitzar cap referència explícita a Joan Perelló en les notícies que aparegueren en la premsa aquella temporada. Ara bé, si es consulta per exemple l'*Almanaque del Diario de Barcelona* del 1876, en què es ressenya l'any teatral anterior (1875-1876), s'hi diu que la companyia de sarsuela catalana del Circo fou la mateixa que actuà en els anys anteriors (p. 130). Buscant els protagonistes, doncs, en els anys anteriors a 1875, i deixant per a properes aproximacions la vinculació de Joan Perelló, hem trobat noms que tal volta són menys *ínfims* del que Curet afirmà: Nicolau Manent i Felip Pedrell per a la música; Eduard Vidal i Valenciano o Gervasi Roca³⁸⁷ com a directors d'escena; Soler Rovirosa i Francesc Pla per a l'escenografia, i els actors i cantants Enriqueta Alemany, Conrad Colomer, Joan Maristany, Josefa (Pepeta) Mateu...

D'altra banda, les vinculacions amb el catalanisme a què al·ludeix Artís només s'insinuen en la segona de les campanyes a través d'un índex que creiem que pot donar molt més de si per

³⁸⁷ Vegi's l'apartat corresponent de Gervasi Roca per a la connexió entre aquest actor i aquesta campanya.

a futurs estudis d'història teatral del nostre país. L'apuntem ara, doncs, per a properes indagacions. La gènesi de la *segona* campanya de Teatre Líric Català de 1884 cal buscar-la en un rebot de Joan Perelló. Durant l'estiu havia portat Ernest Rossi i una companyia de sarsuela castellana que van acabar a finals d'agost. Dies abans, *La Vanguardia* informava que l'empresari (09.08.1884)

no estando en manera alguna conforme con el aumento del derecho de propiedad que han sufrido las obras de todos los vates y escritores madrileños, ha resuelto poner en escena obras catalanas y algunas otras castellanas pero de autores catalanes residentes en ésta, á cuyo efecto reformará en breve la compañía de zarzuela

La Publicidad també se n'havia fet ressò (08.08.1884). De fet, fins i tot hi hem trobat publicada la notícia de l'augment de preus:

Los autores dramáticos y líricos cuyas obras figuran en cinco de las galerías de Madrid, en uso de su indisputable derecho acaban de circular unas nuevas tarifas que empezarán á regir desde 1.º de setiembre. Segun dichas tarifas los coliseos de primera clase que lo son en Barcelona el Principal y el Liceo, y en época de verano el Retiro, el Tívoli, Nuevo de Novedades y Español, pagarán derechos de propiedad por cada comedia en tres actos, la cantidad de 90 pesetas en lugar de 50 como se paga en la actualidad.

Perelló era l'empresari del Buen Retiro i, per tant, el que havia de pagar els drets de *propiedad* de les peces perquè la companyia les pogués posar en escena. Aquest encariment afectava només les obres de cinc galeries dramàtiques madrilenyes, però eren les que tenien la part del lleó.³⁸⁸

La solució fou doble. La primera era deixar de programar autors inclosos en aquelles col·leccions i, com hem vist, escollir només autors catalans, per a la qual cosa va buscar el suport d'entitats catalanistes, segons Artís.³⁸⁹ En aquest sentit ens manquen dades que ho corroborin i, per això, deixem sense resoldre de moment si Perelló va acudir al catalanisme per convicció pròpia (i prèvia a l'episodi d'augment de preus, simple detonant), o bé si tot fou una maniobra empresarial més davant de l'abús dels editors i que aprofitava l'efervescència nacionalista. Fins i tot hi hauria la possibilitat que intervingués en aquest afer el seu soci Rafel Ribas, propietari de l'Arxiu Líric i Dramàtic que porta el seu nom i col·laborador habitual de les empreses de Perelló (Buen Retiro i Circo Barcelonés entre 1880 i 1883). Amb tot, veient la trajectòria que seguí, podem aventurar que hi tingué força pes el sentiment de catalanitat i el compromís amb la dramaturgia del país.

³⁸⁸ A mesura que avançava el segle, les diverses col·leccions teatrals van anar fusionant-se fins gairebé arribar al monopoli, desfet amb la creació de la Societat d'Autors el 1899. Per a les galeries dramàtiques, Cotarelo (1928) i González Subías (2013) per a una visió resumida i panoràmica.

³⁸⁹ Les sarsueles anunciades foren *L'esparver* i *Lo tamboriner* de Josep Feliu i Codina i música de Ribera, *Lo dit, dit, L'amor amb perruca*, *Un joc de cartes*, *Una i prou*, de Miquel Palà i Marquillas, *Lo secret dels sabís*, *Celía* i *Els fills de Catalunya*, arreglades pel músic Enric Martí Puig.

La segona solució va ser enginyar-se uns abonaments especials establerts segons franges horàries per captar més públic i compensar les possibles pèrdues pel canvi de repertori. Així, s'expediren alguns abonament per entrar al recinte a partir de les deu, a preus reduïts i amb un horari ajustat per als treballadors que no podien anar quan començava la funció, a dos de nou. Fou un assaig de “teatre per seccions” (LV 21 i 22.08.1884).

Malgrat la bona intenció, sembla que la campanya de 1884 no va merèixer l'elogi de la crítica, tal com es pot veure en el següent article de *La Vanguardia* (25.08.1884):

Numerosísima concurrencia asistió el último sábado a la inauguración del “Teatre Líric catalá” instalado en el Buen Retiro. Verdadera importancia hubiera tenido el acto mencionado á obedecer su realización al amor patrio y al respecto á las letras catalanas, pero ha tenido por base, por único móvil razones de economía, y esto nos hace presumir que no será duradero ni mucho menos estable. Sobra actividad en su iniciador, pero faltan elementos que subsisten entre nosotros diseminados, carece de apoyo moral y material y es preciso convencerse que no basta la voluntad y el buen deseo, sea cualquiera su fin, sino que son necesarios algún tiempo, mucha calma, buen criterio, y seguridad para el porvenir. Son delicadas empresas para arriesgarse en ensayos que nada producirán, como no sean amargas decepciones. Todos sabemos que es imprescindible, cuando no conveniente, un teatro lírico catalán que ofrezca ancho campo á poetas y músicos catalanes de sobrada inteligencia que no pueden dar á conocer sus obras inéditas ni trabajar nuevamente por falta de protección.

A quins elements feia referència? I qui no donava el suport moral i material que calia? Per què s'obvia el conflicte amb els drets d'autor i es passa a un únic mòbil econòmic? Fos com fos i reservant-ho per a properes aproximacions, el valor de Perelló com a empresari havia quedat més que provat, així com la seva tenacitat, sobretot tenint en compte que en la temporada 1885-1886 tornaria a provar una campanya amb preus reduïts (el juliol de 1886 organitzà òpera a 2 rals al pavelló del Buen Retiro).

Pel que fa a la propietat intel·lectual, a més, seguiria batallant per un sistema més just —per als promotors teatrals, clar. En aquest sentit, Artís donà notícia d'una entitat que nasqué el 1904 i de la qual Perelló era l'administrador “en oposició a la societat constituïda pels autors espanyols”.³⁹⁰ L'objectiu era eliminar els arxius de música i reformar la llei de propietat intel·lectual per adequar-ho als seus interessos. Buscant a la premsa, hem localitzat la ressenya de la primera reunió oficial que tingué aquesta “Sociedad de Espectáculos Públicos y Propiedad Intelectual” al Teatre Principal barceloní a *La Vanguardia* (17.03.1904, p. 8). El president honorari era Ceferino Palencia, empresari casat amb l'actriu Maria Tubau (com havíem vist amb Joan Isern), i el secretari era un desconegut Felipe Ferrer, amb qui coincidiria també a la

³⁹⁰ La llei de propietat intel·lectual de 1879 va desencadenar l'aparició d'associacions que defensaven els autors, els compositors, els editors i altra gent vinculada a la creació teatral. La més representativa seria la Sociedad de Autores de España (futura SGAE), amb Vital Aza a la presidència. Pel que fa a Barcelona, no hem sabut trobar gaire bibliografia sobre la matèria, però almenys podem afirmar que el primer ens fou el Centre de la Propietat Intel·lectual de Barcelona, de 1900. Ens ha ajudat en aquest àmbit l'article de Raquel Sánchez García (2002).

junta directiva de l'Associació de la Premsa de Barcelona, el 1904.³⁹¹ Després d'elegir el consell directiu, “se redactó un telegrama para el ministro de Hacienda, demostrando que el aumento proyectado por él contra la[s] empresas será un gran perjuicio para el teatro nacional”.

A finals de 1904, es tornava a convocar assemblea pública al Teatre Principal per seguir exposant les virtuts de l'entitat i captar socis per “lograr la abolición del pago de alquileres por archivos de música”, informar els socis sobre “los trabajos practicados por la Junta en pro de empresas y autores”, convocar un concurs literari i musical i seguir debatent les possibles millores a la llei de propietat intel·lectual. L'objectiu era millorar l'art escènic a través del “desarrollo de los fines sociales” (LV 09.12.1904, p. 2).

Segons Artís, l'entitat encara funcionava el 1906 i, n'hi hauria més, ja que Perelló encara tindria esma de participar en la creació d'una nova associació anomenada Aplec d'Autors, Compositors i Editors el novembre de 1907. La notícia aparegué a *La Escena Catalana* després d'un altre breu que, no sabem si per coincidència o bé per voluntat dels redactors, anunciava que el representant a Barcelona de la Societat d'Autors Espanyols comunicava que a partir de llavors els drets de propietat generats a la província de Barcelona es liquidarien al mateix lloc “trencant la mala costum establerta de enviar l'import á Madrid y esperar que d'allí vingúés el repart distribuït á sos respectius autores. Aquestas anadas y vingudas motivavan confusions en el cobro y reclamacions que, fentho com ara s'ha acordat, será possible evitarse”. Reunits al Foment del Treball Nacional, la nova entitat va nèixer per vetllar pels interessos econòmics dels socis, autors que havien de reclamar drets no cobrats. Al darrere de l'Aplec, a banda de Perelló, hi hagué l'escriptor Joan Oliva Bridgman i el músic i compositor Artur Baratta.³⁹²

En un altre ordre de coses, Perelló i Ortega seguí escrivint obres en català. Així, l'abril de 1887 veia la llum *La virtud de la Gracieta, o La niña de dinou anys*, que es publicà amb el títol *La pietat d'una donzella o Lo ninot de Gràcia*, classificada com a novel·la escènica bilingüe o quadre de costums en un acte i en vers estrenada al Teatre Español.³⁹³ Altres obres seves foren *La forsa del amor*, comèdia en tres actes estrenada el juny de 1891 al Romea per a la tómbola dedicada a la família de Lleó Fontova, o *Dígali barret, dígalí sombrero*, peça que va obtenir un diploma d'honor en el certamen de teatre que organitzà *El Teatre Català*, la publicació que el mateix Perelló fundà el 1890.³⁹⁴ Tot i que hi figurava com a propietari, havia estat “fundat per Frederic Soler o almenys subvencionat per aquest per tal que defensés, d'una manera

³⁹¹ “Centros y sociedades” a *La Vanguardia*, 06.02.1904, p. 3. Perelló n'era el vicepresident i Ferrer, el secretari.

³⁹² *La Escena Catalana*, n. 59 (16.11.1907).

³⁹³ Artís anotà per a l'any 1896 la publicació de *Paco Mandria (Lo ninot de Gràcia)* quadre còmic-líric de costums populars en un acte i en vers, una *refundició* de la mateixa obra. P. del O. [Josep Roca i Roca] atribuïa aquest títol a una obra que Josep Anselm Clavé escrigué, musicà i representà a l'Odeon el març de 1853. “L'Odeón” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 445 (23.07.1887), p. 403.

³⁹⁴ L'opinió que aixecà el veredict fou diversa. Compari's “Teatros. Romea” a *La Tomasa*, n. 196 (27.05.1892) on es relaciona el pseudònim Joan Valentí amb Perelló, i “Teatros” a *La Vanguardia*, n. 3245 (24.05.1891).

aparentment oficiosa, la seva gestió” (CURET 1967: 612). Era aquesta una de les ocasions en què Soler li delegà la seva absoluta confiança, com havia dit Artís?³⁹⁵

Seguint la seva trajectòria, és fàcil veure com les facetes d'empresari i de periodista van ocupar-li força hores en detriment de l'actuació. Després de fer la temporada 1888-1889 al Calvo-Vico com a representant, administrador i primer actor còmic, marxà a Mataró per fer-hi l'estiu de 1890, on coincidí amb Anna Solà. En tornar a la capital, estrenà el monòleg que li escrigué a propòsit Ignasi Iglésias titulat *L'ocellaire* al teatre de Sant Andreu, tal com recordava el mateix Iglésias anys després.³⁹⁶ Seguí al Calvo-Vico durant la temporada 91-92, una de les darreres en què va prendre part com a intèrpret.

A partir de llavors, Perelló y Ortega es va centrar definitivament en la seva labor com a empresari i com a dinamitzador cultural, tot i que estrenà puntualment alguna obra més com fou *Les causes poderoses*, comèdia en dos actes i en vers bilingüe (1901).

D'altra banda, va escriure algunes obres en castellà, com foren el drama *Casados por la muerte* (1897) i la comèdia en dos actes *El legado de Teresa* (1898), estrenades a Sant Andreu i al Calvo-Vico, respectivament.

Amb el canvi de segle, l'interès de Perelló i Ortega per les qüestions socials va anar prenent força i va traspassar l'esfera dels drets de propietat intel·lectual per abastar les relacions entre obrers i patronal o bé la solidaritat entre treballadors. L'exemple més evident d'aquesta vinculació és que fou president de la Unión Defensora del Socorro Mutuo, una mena de federació de mútues i *montepíos* nascuda el 1896 a Barcelona.³⁹⁷ La notícia més antiga que hem pogut localitzar amb Joan Perelló vinculat és del juny de 1897 quan només era conseller de la Unión i hi llegí un informe sobre la mortalitat dels socis de les mutualitats. No deixa de cridar l'atenció que el vicepresident fos Eduard Vidal i Valenciano, llavors diputat provincial (LV 22.06.1897, p. 2). L'estiu de 1899 fins i tot van organitzar un Congrés General d'Auxili Mutu que, pel que sembla, fou un fracàs per la poca assistència dels socis, però en la qual Perelló va fer una defensa del dret a l'educació de la classe obrera sostingut amb el finançament de les mútues.³⁹⁸

³⁹⁵ Artís va dedicar tot un plec a deixar anotats els articles que Perelló signà a *Lo Teatre Català*, i a fe que en son una bona colla i que mereixen una revisió. D'altra banda, una escissió d'alguns dels redactors per culpa del que creiem que és un assumpte sobre la llibertat crítica dels col·laboradors d'aquesta publicació (contra Soler, potser?) va crear *Lo Teatro Regional*, el febrer de 1892. Per a aquest assumpte, valgui com a mostra la primera editorial del setmanari. Es pot consultar al Dipòsit Digital de Documents de la UAB: <<http://ddd.uab.cat/record/68116?ln=en>> [Consulta maig de 2013].

³⁹⁶ BONAVIDA, Salvador. “Els nostres artistes en l'intimitat. Ignasi Iglésias” a *El Teatre Català*, n. 62 (03.05.1913), p. 290. Dedicada a l'actor segons un breu a *La Publicidad*, n. 382 (03.02.1892), p. 3.

³⁹⁷ Estatuts signats per Perelló en qualitat de president a Memòria Digital de Catalunya. [s. n.] (1900). *La Unión Defensora del Socorro Mutuo [...]*. Barcelona: Pujol y Cia. <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/comercUPF/id/35757>> [maig de 2013].

³⁹⁸ Segons breu a *La Vanguardia* (07.07.1899). Sembla que ni tan sols la premsa hi anà, només un corresponsal del diari reusenc republicà, *La Autonomía*, Víctor Lleóart. (veure'n el n. 1389, 01.07.1899, p. 2).

Poc després, va seguir organitzant xerrades o conferències en diversos locals per propagar l'esperit mutualista o per discutir sobre la Llei Dato d'accidents del treball, aprovada el 1900 i que marcaria un punt i a part en legislació laboral. Tanmateix, la iniciativa tornà a fracassar i, per això, la seva labor fou vista amb ridícula per alguns mitjans de Barcelona, com és el cas de *La Tomasa* (07.02.1901):

L'aixerit senyor Perelló y Ortega, l'home de las iniciativas desgraciadas, com aquellas de la segona Exposició y la Union del Socorro mútuo ó com se digui, doná diumenge una conferencia en lo local de la *Serpentina* sobre la Lley Dato³⁹⁹ de accidentes del treball, cantant las excelencias de dita lley, fent l'apología del inventor y propositant un sistema infalible de... guanyar duros á quatre pessetas.

Pobre senyor Perelló! ¿Encara no s'ha convensut de que la desgracia'l persegueix y de que projecte que ell inventi es projecte al aygua? Prou barrina la closca d'aquell nou don *Álvaro*, pero *la fuerza del sino* no deixa surar cap de sas ideas. Per *jetattore* [malastruc] no tindria preu.

En efecte, en la reunió esmentada, [els] los obrers van rebelarse contra lo que deya y per poch acaba la reunió com lo Rosari de l'Aurora. Y ara soch jo'l que no crech ab la lley Dato, ni ab los sistemas d'aplicació de la mateixa.

Joan Perelló i Ortega, però, no hi féu cas. Hem localitzat nombroses notícies al llarg dels anys següents en què continuava defensant les seves conviccions, com per exemple l'enviament al consell de ministres espanyols d'un avantprojecte per a la creació d'una llei estatal de socors mutu a imitació de la que disposaven altres països europeus.⁴⁰⁰ En un sentit igual, va arribar a publicar en castellà un assaig titulat *Los grandes problemas sociales en España* (1907). Fins i tot i tancant aquest apartat, conscient del valor propagandístic del teatre, estrenà un any abans el drama *Virtud, trabajo y amor o La cuestion social*⁴⁰¹ al Teatre de les Arts, amb la companyia d'Antoni Piera. La crítica (LET 11.05.1906, p. 10) fou dolenta i l'acusà de servir un argument que ni responia a la grandiloqüència del “kilométrich” títol, ni interessava a ningú més que no fos el mateix autor, “infatigable propagandista” d'una obra que hauria pogut titular “*Las conferencias de Sant Vicens de Paul, ó La defensa d'un Monte pío*”. Sembla que el públic s'ho prengué com una humorada i esclafí a riure en les escenes culminants del que qualifiquen de “saynete”.

La darrera de les facetes amb què cloem la més que sorprenent vida de Joan Perelló i Ortega és la de membre del comitè organitzador de la Lliga Vegetariana de Catalunya, associació promoguda pel metge solsoní Josep Falp i Plana i el naturalista Jaume Santiveri el

³⁹⁹ Publicada a *La Gaceta de Madrid*, any CCXXXIX, Tom I, n. 31 (31.01.1900) p. 363-364. Disponible a: <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1900/031/A00363-00364.pdf>>.

⁴⁰⁰ Segons ressenya signada per E. A., “El seguro mutuo. Un anteproyecto” a *La Correspondencia de España*, (05.07.1908).

⁴⁰¹ Dedicada a Eduardo Dato, el ministre que elaborà la llei sobre accidents laborals. (*La Vanguardia* 04.05.1906, p. 9). No l'hem localitzat enlloc perquè segurament no arribà ni a publicar-se.

març de 1908.⁴⁰² Perelló, a banda d'organitzar el banquet inaugural al Mundial Palace, va muntar una vetllada teatral per a la qual escrigué i dedicà una peça de circumstàncies (o comèdia, o joguina en un acte, depenent de la font) titulada *Manducare*.

S'estrenà al Teatre Romea el 16 de febrer de 1909 enmig d'una funció que incloïa la comèdia de Santiago Rusiñol *La intel·lectual* i el monòleg *Entreacte* de Lambert Escaler, a càrrec del mateix Joan Perelló, que va accedir “a prendre part en l'espectacle a prechs d'alguns dels seus consocis de la Lliga” (LVC 16.02.1909, p. 3). La crítica apareguda a *La Escena Catalana* (n. 125 20.02.1909) repassava poèticament els personatges (“bons i sans, perquè gasten herba per tot dia”), l'originalitat de l'autor (“ab dècimes de molts fums, fa historia de les llegums, parodiant *La vida es sueño*”), i les virtuts dels intèrprets al llarg de la trama (Galceran, Casals, Daroqui, Carme Parreño, Ferrer i Nolla).

Amb un to similar, aparegué una nova crítica al *Papitu* (n. 14 24.02.1909, p. 226). S'exclamava el redactor de la invasió vegetariana de la ciutat de Barcelona fins al punt que havien creat un teatre *vegetarià*, gràcies a uns “homes que fan el miracle de viure amb mongetes soles” i que són capaços “de fer coses molt sorolloses”. Però a banda de literàries flatulències, el que es mereixia un sàinet vegetarià com el del Perelló era que, al final, el públic havia d'obsequiar-lo amb un llançament de cols, enciams, patates, taronges...

Qualitat literària a banda, aquesta fou —que sapiguem— la darrera incursió a l'escena de Joan Perelló i Ortega, que morí a Barcelona poc després, el 8 de setembre de 1910. Deixà dos filles que també es dedicaren al teatre, Adela i Carme.⁴⁰³

Tal vegada Perelló no fou un actor imprescindible ni un dramaturg de primera línia, però només la tasca empresarial i les connexions amb aspectes poc estudiats fins ara com la propietat intel·lectual dels dramaturgs i compositors, o les publicacions teatrals del moment (servituds al darrere), el fan digne de menció i en justifica futures aproximacions, especialment des d'aquestes darreres facetes.

4.2.2.3 Companyia de Gervasi Roca (13.6)

Eduard Vidal i Valenciano, representant i empresari

Les dues últimes companyies que tractarem a partir d'aquí, a més de no estar vinculades a una única obra dramàtica, tenen en comú el fet de comptar amb la presència d'Eduard Vidal i Valenciano, dramaturg que en paraules de Francesc Foguet (2012: 99), assaonà el terreny als

⁴⁰² Joan Perelló i Ortega apareix en diferents ressenyes vinculades a la Lliga i al Butlletí que editaven. Per als membres, entre els quals Alfred Opisso, *La Vanguardia* (18.03.1908, pàg. 4); per a la inauguració, “Notas locales” a *ídem* (30.03.1908, p. 2), entre altres.

⁴⁰³ *La Escena Catalana*, n. 299 (29.06.1912), p. 7. La data de la mort la prenem d'Artís.

clàssics que serien Guimerà, Rusiñol o Iglésias. En aquest cas, el bancal per treballar no és la dramaturgia, sinó la gestió teatral.

En la primera de les vingudes a Tarragona, que tingué lloc l'estiu de 1876 (13.6), Eduard Vidal exercí de representant de la companyia i dirigí puntualment les funcions en què van executar-se obres seves. Per a la resta de casos, Gervasi Roca n'estaria al capdavant (DDT 10.05.1876 i 04.06.1876).

D'altra banda, el renom dels actors i les actrius i, sobretot, el del vilafranquí van servir de fre als rumors que asseguraven que no acabarien la totalitat de l'abonament pactat amb els Campos de Recreo i el Teatre Principal (DDT 08.08.1876). Deixem constància d'una anècdota com aquesta —gairebé inèdita en tot el període buidat pel que fa als gestors—, perquè creiem que demostra la bona anomenada i la vàlua que tenia guanyades Vidal i Valenciano com a representant teatral, vessant del dramaturg que creiem que ha estat poc visitada encara.

En aquest sentit, l'estrena del seu primer drama, *Tal faràs, tal trobaràs*, al Teatre de la Santa Creu el 1865, ha servit sovint de mostra del seu talent. Francesc Gras i Elias (1910: 84), en la silueta que li va dedicar ho relatava així:

És una veritable odissea la que passà l'autor per a trobar còmics que l'hi representessin, ja que feien castellà i no volien estudiar una obra catalana. Amb elements del Teatro del Odeón, del de Gràcia i fins del de la Barceloneta, es pogué fer l'obra.

A banda d'aquesta estrena puntual, el gran projecte de gestió de Vidal i Valenciano fou la fundació de la Secció Catalana al Teatre Romea, la tardor de 1865. Alguns autors com Güell (1999: 17), hi veien una voluntat d'oferir una nova i distinta concepció del que havia de ser el nostre teatre —diferent de la que feia Frederic Soler amb La Gata a l'Odeon; educació per als obrers front a la mera diversió, tal vegada més aburguesada i inòcua (AIMÀ 1938: 682)—, però Morell (1995a: 218) va descartar-ho en comparar les cartelleres. A sobre, Vidal i Valenciano havia arribat a col·laborar amb La Gata farcint d'obres el repertori català encara incipient, a petició del mateix Frederic Soler.

Llavors, quin havia estat el motor per crear la Secció Catalana al Romea, segon exemple d'iniciativa teatral del vilafranquí? Alguns autors, com Joan Solé Bordes (1981: 212) o Josep M. Poblet (1965: 190), parlen del propòsit de Vidal de no estar lligat en exclusivitat amb cap empresa, especialment la de Joaquim Dimas. En la mateixa línia que aquests autors i Carme Morell (1995a: 222), pensem que al darrere de tot hi havia *emprenedoria*, voluntat de tirar endavant un negoci teatral rendible, paral·lelament (o al marge, no ens hi entretindrem) del debat literari.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Aimà (1938: 680) ho digué ben clar: "Vidal no era home que es consolés, només, escrivint obres i lliurant-les a altri perquè aquest altri les hi fes representar. Es creia amb aptituds per a ésser empesari i director, i això —a part determinades pressions que hi pogués haver— el decidí, al cap de poc de constituïda la Gata, a formar una companyia catalana amb la qual s'instal·là al Romea.

Creiem pertinent apuntar aquí la veu de Conrad Roure que, en les seves memòries (1926: vol. III, 169) deia que el naixement de la Secció Catalana fou “inducido [a EVV], segun creo, por el actor cómico Gervasio Roca”.⁴⁰⁵ No ens ha d’estranyar pas que l’espenta provinguí de l’actor que, com veurem, va representar amb molt d’èxit les gatades de Pitarra als Camps Elisis del Passeig de Gràcia; havia comprovat en primera persona l’èxit del teatre català i ningú millor que ell podia augurar que la Secció Catalana rutllaria igualment i amb independència —o codependència, almenys de dramaturgs (MORELL 1995a: 218)— de La Gata.

Deixant el fil de la Secció Catalana, la vinculació entre Vidal i Gervasi Roca cal buscar-la, precisament, a l’empara dels Camps Elisis barcelonins, on coincidiren en una nova demostració de l’emprenedoria de Vidal i Valenciano.⁴⁰⁶ Des de 1862, aquest local comptava amb la direcció de Josep Anselm Clavé, un gran amic i un altre gran promotor cultural, que l’havia dotat per primer cop de companyia de vers (MORELL 1995a: 99).⁴⁰⁷ Vidal hi col·laborà fins i tot prenent part de l’organització dels festivals de música i en la redacció d’*El Eco de Euterpe* (AIMÀ 1938: 680). La feina en aquest local, superades les funcions d’aficionats de Vilafranca que dirigí, ens serveix com a tercer exemple:

es conta que tenia cura de l’organització dels concerts, tant en la part administrativa com en la personalíssima de comprovar, fins i tot, si els seients de la sala d’espectacles estaven ben col·locats. (POBLET 1973: 90)

Pel que fa a la segona estada de Vidal a Tarragona com a representant de la companyia d’Antoni Tutau i Carlota de Mena, l’estiu de 1879 (16.6), no hem recollit tants testimonis que efectivament el situïn de representant com en l’anterior vegada. De fet, només n’hem trobat un, i entra d’esquiltllèbit. Es tracta d’un breu en què s’anunciaven que alguns intèrprets aliens a l’Ateneo Tarraconense participarien en el benefici d’una de les seves actrius (LO 21.06.1879):

El lunes tendrá lugar en el "Ateneo", la funcion á beneficio de la señora Gutiérrez. Tomarán parte en ella, en obsequio á la beneficiada y con la aquiescencia del empresario señor Vidal y Valenciano, el señor Isern y la señorita Ricart que forman parte de la compañía que actua en el Teatro principal y la señora Roig, actriz que estuvo contratada en este último teatro durante la temporada de invierno.

⁴⁰⁵ També a ROURE, Conrad “Anys enllà. Aplech de recordances dels temps juvenívols VIII. ‘Tal faràs, tal trobaràs’, primer drama en català” a *La Il·lustració Catalana*, n. 667 (19.03.1916), p. 7-8. Fem notar que en aquest mateix article s’aclareix que la Secció Catalana feia funció en dies diferents als de La Gata “per que no semblés que s’establí hostilitat entre una y altra empresa”. En una altra entrega d’aquest aplec, Roure deixa entreveure que la suposada rivalitat no era entre Vidal i Soler, sinó que sorgia del públic, dividit entre partidaris d’un i de l’altre arran dels drames *Tal faràs, tal trobaràs* i *Les joies de la Roser*: “allavors hi havia, mes ó menys encuberts, partidaris d’aquest ó d’aquell, y uns y altres cercaven treure partit de tot, ab rahó ó sense”. “Anys enllà... n. X. Instal·lació del Teatre català al Romea”. N. 670, (09.04.1916), p.8.

⁴⁰⁶ Curet (1967: 183) va mencionar de passada l’ocupació de director artístic de Vidal i Valenciano en altres teatres del passeig de Gràcia com ara el Tívoli i el Circ Barcelonès. Per al Tívoli, a més, veure l’especial de *L’Esquella de la Torratxa* (n. 2106 23.05.1919), p. 307 i s.

⁴⁰⁷ Interessantíssim article sobre Clavé i el teatre català, de Josep Artís: “Clavé” a *Mirador*, n. 384 (02.07.1936), p. 5.

En canvi, el càrrec de director quedà palès el mateix dia que es publicà la llista d'intèrprets de la companyia (DDT 29.05.1879). Atès que dies abans (DDT 25.05.1879) s'havia anunciat que 16.6 tenia Antoni Tutau com a director, creiem encertar si diem que es tractava de la mateixa situació que 13.6, en què Vidal només dirigiria les seves obres.

4.2.2.3.1 *Gervasi Roca*

Aquell any de 1876 acabaria sent un dels més significatius pel que fa a la presència de companyies catalanes procedents dels principals teatres barcelonins al Camp de Tarragona. La premsa local havia prestat força atenció als moviments en els escenaris veïns per a l'estiu. Així, l'1 de febrer —encara en temporada d'hivern—, el diari de la ciutat parava atenció als Jardins d'Euterpe de Reus, on actuaria durant l'estiu la companyia de Serafí Pitarra.⁴⁰⁸ El teatre de Valls acolliria la companyia procedent del Romea dirigida per l'actor Vicent Miquel, que ja hem tractat anteriorment. Per als Campos de Recreo, i tancant el trio de capitals, les notícies eren igualment suculentos: la companyia que havia de venir procedia del Liceu de Barcelona i la dirigia el primer actor Gervasi Roca (DDT 19.04.1876).

Segons Josep Artís (1932: 2), Gervasi Roca i Roca és el successor natural de Josep Robrenyo en la línia d'actors còmics catalans, estroncada entre tots dos per un “parèntesi de vint-i-cinc anys d'absoluta inhibició escènica”, per la qual cosa el defineix com a veritable precursor de la interpretació moderna catalana. Per una altra banda, el monogràfic a tall d'orla de *La Escena Catalana* (1907) va definir-lo com un graciós, mestre en l'art. De manera semblant, Josep Roca i Roca, en la sèrie d'articles dedicats a l'Odeon per a *L'Esquella de la Torratxa*, el recordava així:

Era realment un graciós de la bona fusta dels actors. D'estatura més aviat baixa que alta, ab una cara flexible y pastosa que per sí sola ja deya de qui era, cara de graciós, tenia una gran aptitud per reproduhir los tipos més diversos, una dicció esmerada y una propensió natural á fugir sempre de lo grotesc per mantenirse en l'esfera de lo cómic.

Anys després i per a la mateixa publicació en faria la necrològica, d'on extraïem la següent informació.⁴⁰⁹ Gervasi era un fadrí pintor i daurador barceloní nascut el 1830 (1831 segons MORELL 1995a: 116 i GEC), que va aficionar-se al teatre de ben jove per una vocació irresistible. Com era habitual, no va cursar cap mena d'estudi reglat i va iniciar la seva carrera amb obres en castellà ja que, com diu Josep Roca, “el teatro català no havia nascut”. Els idiomes, però, no li van suposar cap problema, i sumats a una bona dicció feien que deixés “endarrera en l'interpretació de certs papers a altres actors còmics ben reputats, que formaven part de

⁴⁰⁸ Temps després s'anuncià l'arribada de la companyia dirigida per Antoni Tutau (DDT 09.03.1876).

⁴⁰⁹ J. R. R. “Gervasi Roca” a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 138 (03.09.1881), p.1. També en parla Josep Artís a la *Semblança de Lleó Fontova* (1936: 19) i, per descomptat, en el Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 19, sobre amb l'epígraf “Roca Roca, Gervasi”. Veure també el número especial de *La Escena Catalana, Homenatge als que foren comedians vuitcentistes del teatre català*, p. 9.

companyías més encopetadas y pretenciosas”. A la vocació, va unir-s’hi el talent “observador, estudiava en la naturalesa y’ls tipos més variats sabia presentarlos ab gran mestria, barrejada ab una distinció natural y ab una gracia gens rebuscada” i no va trigar a destacar especialment en el teatre català. Va ser-ne un dels primers actors amb més popularitat, fins al punt que “molts dels qui més gloria han donat á l’escena catalana deuen tenirlo per mestre”.

La seva trajectòria artística ha estat força ben apamada, cosa que ens ha facilitat la recerca. La millor font en aquest cas és el fons personal d’Artís que, com a mostra de com en fou de dilatada, hagué d’elaborar una mena de llista sintetitzant-la per temporades (únic cas de tots els actors que hem vist aquí). La notícia més antiga situa Gervasi Roca amb 23 anys com a primer graciós el 1853 al teatre de la Barceloneta. Dos anys més tard, entrà a la companyia dirigida per Andreu Cazorro a l’Odeon per substituir el graciós de la companyia, Jacint Sarriera, fins el 1858, quan aquest s’hi reincorporà.

Un cop sortit de l’Odeon i després d’una temporada en què se’n perd la pista, passà al Teatre de l’Olimpo la campanya de 1860-1861 al costat de Villahermosa, Ana Alfonso, Clusellas i altres que van protagonitzar *Una noia com un sol*, de Francesc de Sales Vidal, la primera obra catalana que Artís registrà per a l’actor en un teatre públic. A banda, la bona feina en aquest local el portaria a actuar puntualment al Liceu amb Càndida Dardalla, una de les grans actrius castelles del moment.

Seguí a l’Olimpo durant algun temps més com a primer actor còmic (hiverns de 1861-62 i 1862-63) i ho alternà amb la direcció de la nova companyia de vers als Camps Elisis durant els estius entre 1862 i 1866,⁴¹⁰ amb Clavé i Vidal i Valenciano com a factòtums i amb Tutau, Fontova, Rafel Ribes o Vicent Miquel com a deixebles destacats. Aquest aspecte és subratllat en diverses ocasions per Artís: Fontova i Tutau eren aprenents, subalterns, *simples partiquinos*.

Fos com fos, tots ells van protagonitzar el famós esclat de popularitat del teatre de l’estiu de 1864 amb les obres de Soler, Vidal o Camprodon, que obligaren a allargar les funcions estivals. Morell⁴¹¹ ja va assenyalar que aquest èxit va ser el motor perquè Soler es decidís a organitzar La Gata l’hivern del 1864-1865. Ara bé, a pesar de la feina feta a l’estiu, Gervasi Roca no en formaria part, sinó que passaria al Teatre Romea on seguiria vinculat al projecte d’Eduard Vidal i Valenciano en la primera companyia formada per fer-hi la temporada sencera (llarga, segons Artís). Com hem vist en tractar la figura de Lleó Fontova, l’elecció del graciós de La Gata va anar seguida de certa controvèrsia.

Una contribució que fem aquí a la ja força perfilada trajectòria de l’interpret és que abans que succeís aquest episodi, l’actor va romandre durant la temporada d’hivern de 1863-1864 al

⁴¹⁰ Més endavant, també el 1876 i 1878.

⁴¹¹ Via Artís: Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa 20, sobre amb l’epígraf “Secció de La Gata”. Es parla clarament de la tasca de Gervasi Roca “i llurs col·legues”.

Teatre Principal de Tarragona amb la companyia D'Antonio Malli de Brignole com a graciós (1.1). Altres membres d'aquesta companyia que vingueren a la ciutat amb Roca procedents dels Camps Elisis barcelonins foren Esperanza Cabello, Vicent Miquel i Francisco Domingo.

Tornat a Barcelona, va esdevenir, llavors, "l'eix central" de la Secció Catalana del Romea. Morell (1995a: 116 i 293) relata que en traslladar-s'hi el grup de la Gata, rebatejat com a Teatre Català (temporada 1867-1868), van desplaçar els actors de la Secció, entre els quals Roca, que marxà al Liceu. Amb tot, ella mateixa assenyala que el gener del 1868 l'actor estrenà un parell d'obres de tornada al Romea i diu que fou per la temporada 68-69. Tenint en compte el període que ocupa un any teatral, això resulta ser un error, que es pot contrastar, a més, amb la llista del Liceu oferta per l'*Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1868* (p. 66 i s.). Però sigui com sigui, la precisió esdevé inútil, perquè durant l'hivern del 67-68 Gervasi Roca va romandre a Tarragona amb la companyia castellana de Fernando Guerra de Portero (5.1), de la qual fou un fitxatge d'última hora (veure annexos). Per acabar de confirmar-ho, hem revisat tant les fitxes d'Artís com la premsa rastrejant l'actor i no ha aparegut escripturat enlloc que no sigui a Tarragona.⁴¹²

Per reblar el clau, gràcies a Josep Banús i Sans (1952-53: 104) sabem que el mateix 1867 féu estada als Jardins d'Euterpe de Reus amb la ballarina més famosa d'aquella ciutat, Rosita Mauri, amb qui ja havia coincidit anys enrere a la companyia d'Antonio Malli (1.1).

Després de retornar al Romea amb Fontova, Clusellas, Paca Soler, Joan Isern i tants d'altres que ja coneixem (1868-69; 69-70) com a primer actor i director dels gèneres còmic i català, va introduir-se en un teatre acabat d'estrenar, el Novedades, on va fer la primera sèrie de funcions de repertori en català amb part dels elements del Romea durant l'estiu de 1869, dada que Morell no esmenta però que creiem necessària per entendre per què Artís el definí com a veritable precursor. Fou aquí on, per exemple, Caterina Mirambell s'estrenà en una obra catalana.

Seguint les notes valuosíssimes d'Artís, sabem que en acabar la temporada passà a alternar el Romea —ara sí— amb el Liceu de la mà de la companyia de repertori castellà i català de García Parreño, amb qui també passà els dos hiverns següents (70-72). Durant aquest temps, tornà a girar per diversos locals i diverses ciutats, ja que com hem vist formà part de l'elenc que estrenà i va fer girar la paròdia titulada *La passió política* el 1870. Aquest any, precisament, va passar força més temps a les comarques tarragonines a causa de l'epidèmia de febre groga que assotà Barcelona, malgrat haver signat contracte amb el Liceu.⁴¹³

⁴¹² Veure especialment la *Revista teatral española de teatros, artes y literatura; Colección de biografías de los principales artistas, argumentos de las obras que durante la temporada se hayan puesto en escena, juicio crítico de las mismas, correspondencia teatral española y extranjera...* Barcelona: Imp. de los hijos de Domenech. Anys disponibles i buidats: 1867 [n. 1-12, 24] i 1868 [n. 25,30, 31, 33-35], que contenen les llistes de tots els teatres principals tant catalans com d'Espanya. Gervasi Roca apareix a la llista del Teatre Principal de Tarragona.

⁴¹³ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1871*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, p. 65.

El reputado actor cómico D. Gervasio Roca, que durante la epidemia que ha afligido á Barcelona ha residido en Reus y en nuestra ciudad, sale hoy para aquella ciudad. (ET 02.12.1870)

A més a més, creiem que cal situar aquí una de les fitxes recollides:

Entrada: 70 marzo-abril. Ha hecho una temporada de Teatro Catalán en Valencia.

Tanmateix, no ho hem pogut contrastar: els estudis sobre la recepció de teatre català al País Valencià (veure més avall), no n'han documentat l'estada.

Anant endavant, l'hivern del 72-73 el passà sota les ordres de Manuel Gamir de Aparicio al Teatre Principal de Tarragona (10.1) procedent de Vilanova i la Geltrú (vegeu annexos: l'estada a Vilanova la confirma Artís, però no pas la de Tarragona).⁴¹⁴ Seguidament, va ser nomenat director escènic de la companyia del Circo Barcelonés per a la temporada 1873-74, any en què es féu una nova campanya de sarsuela catalana o teatre líric català sota la direcció artística del seu amic Eduard Vidal i Valenciano, els músics Felip Pedrell i Nicolau Manent i el coreògraf Ricard Moragas,⁴¹⁵ la *troupe* que es desplaçava en massa al Tívoli els estius i que hem vist en tractar Joan Perelló i Ortega.

El següent pas el dugué al Teatre Principal (74-75) amb José Mata i Domingo García, que alternà amb el Liceu i l'estiu al Prado Catalán i a Múrcia, on treballà amb els germans Calvo i Elisa Boldun.

Gervasi Roca va tenir la fortuna de no estar inactiu cap temporada. Així, seguí mantenint els hiverns al Liceu fins la temporada 1876-1877 mentre alternava els estius als teatres de Sant Andreu del Palomar, Principal de Gràcia o del passeig de Gràcia, com ara el Buen Retiro (1879) o el Prado Catalán, on estrenà la seva única obra com a dramaturg que es pot identificar com a realment seva, per bé que s'hagi afirmat que produí algunes comèdies més. Es tracta de *La ferida al cor*, un drama en tres actes i en vers estrenat l'agost del 1875. Morell (1995), Garcia Frasquet (1988) i l'article a *Homenatge als que foren comediantes...* de *La Escena Catalana*, entre altres, filien també el modisme en un acte i en vers *Boigs fan bitlles*, estrenat al Teatre de la Princesa de València el 1878, però tant el diccionari d'Elias de Molins com els exemplars que hem pogut localitzar tenen sempre Rossend Arús i Arderiu com a autor.⁴¹⁶ Segons Artís, n'és coautor i no constà en l'edició impresa del 1888, feta pòstumament.

⁴¹⁴ Artís, per contra, l'ubica durant l'hivern a l'Odeon, en la primera temporada de Piquet com a empresari. Morell diu que hi retornà el 1870, i que estrenà obres de Piquet al llarg del 71-72.

⁴¹⁵ Germà del pintor gironí Tomàs Moragas. Veure MASRIERA, Artur, "De la Barcelona ochocentista. Don Ricardo Moragas" a *La Vanguardia* (19.05.1912).

⁴¹⁶ A la Biblioteca de Catalunya, per exemple, hi ha tres exemplars amb aquest títol. El primer és el d'Arús (1888), el segon és un joguet en un acte i en prosa de 1915 del metge Eduard Xalabarder, i el darrer es tracta d'una rondalla de Joaquim Riera i Bertran inclosa en una col·lecció de contes infantils que edità la llibreria de J. Batlle entre 1897 i 1900. El primer exemplar (1888) mostra igualment que Arús n'és l'únic autor i que Gervasi Roca hi apareix perquè l'obra va ser dedicada a la seva memòria.

La crítica del drama al *Diario de Tarragona* (23.06.1876) mostrava la sorpresa davant d'aquesta faceta fins llavors desconeguda de l'actor i el director, per la qual cosa es pot pensar que fou la primera producció que escrigué:

Sabíamos que el señor Roca tenía talento; pero no le creíamos con conocimientos bastantes para escribir un drama, y mas de la índole de «La ferida al cor».

Havent esmentat València i Múrcia, cal dir Gervasi Roca també va fer gires per fora del Principat amb l'objectiu de fer conèixer les darreres obres del repertori català. Així, va aconseguir l'aplaudiment dels públics de Palma —més concretament al Teatre Circo Balear els estius de 1877 i 1879⁴¹⁷— i de València durant l'hivern del 78-79 (i 70?), una temporada abans que hi anés ja com a director el seu deixeble, Lleó Fontova. El cas del Teatro-Café del carrer Russafa ja va ser estudiat per Gabriel Garcia Frasset (1988) i Jaume Lloret Esquerdo (2000), als quals remetem.

Les darreres funcions a la capital tingueren lloc als Camps Elisis i a El Prado Catalan, del qual diu Artís que fou el primer i últim primer actor que hi hagué abans no fos absorbit en part pel Novedades. L'agost del 1879, acabà fent peces dramàtiques menors al Buen Retiro com a farciment d'un local que cridava més l'atenció pel ball i l'atracció de fira que s'hi oferia. La darrera actuació que hem pogut recollir nosaltres a partir d'aquest any fou la que el va portar a Vilanova i la Geltrú l'octubre de 1879, segons un breu aparegut a *La Renaxensa* (30.10.1879).

D'altra banda, la darrera campanya entre els tarragonins va ser la que tingué lloc entre el juny i l'agost del 1876. Quan encara no feia ni una setmana de la seva estrena a la ciutat, la crítica s'havia rendit a la qualitat dels intèrprets i, al llarg de l'estada, Gervasi Roca aparegué sovint com un actor que feia millorar la interpretació dels companys, “coadyuvando” o donant-los “mas realce”, cosa que cal interpretar com un elogi al talent per a la direcció escènica. No podia ser d'altra manera, ja que en formaren part alguns dels millors actors i actrius amb què comptava l'escena catalana i que hem anat veient al llarg del capítol: Anna Monner, Balbina Pi, Enric Antiga, Joan Isern o Mercè Abella. Entre el cos de ball dirigit per Miguel Muñoz, cal destacar Paula Pàmies, alumna de Ricard Moragas que, amb el temps, esdevindria primera figura del Liceu i una mestra de dansa de gran reputació i amb acadèmia pròpia.⁴¹⁸ Un exemple de la bona acollida de la companyia de Gervasi Roca prou gràfic és la primera revista teatral que li dedicà el *Diario de Tarragona* només inaugurar les funcions (DDT 08.06.1886):

Conocíamos la competencia de la persona á cuyo cargo estuvo la eleccion de los actores; sabíamos la reputacion que gozan los mas de los artistas, y esto nos hizo concebir esperanzas de su éxito. Así fué; pero nuestras aspiraciones quedaron pálidas al tocar la realidad.[...] Ya no fué la compañía cómica lo que vimos, ni menos el esmerado cuadro catalan; fué un conjunto

⁴¹⁷ *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, vol. I, s. v. Teatre-Circ Balear, p. 74.

⁴¹⁸ De l'abundor de referències, destaquem l'entrevista que li féu Domènec de Bellmunt per a *La Rambla*: “L'educadora de ‘Girls’ (Una intervist-biografia amb Pauleta Pàmies)”, n. 153 (23.01.1933), p. 3. Per la bellesa de les fotografies: LLATES, Rossend “Les ‘girls’ de la Pauleta” a *Imatges*, n. 1 (11.06.1930), p. 10-11.

de actores que demostraron su valía, con una obra de prueba [*La Fornarina*⁴¹⁹] y en la que se estrellará mas de una reputacion. Todos estuvieron á gran altura. [...] En resumen, las compañías dramática y coreográfica que actuan en nuestros coliseos, son en conjunto, de lo mejor que ha pisado, por temporada, nuestra escena. Allí se vé juventud, estudio, entusiasmo y con estos elementos se hace arte.

Podríem posar molts exemples de cadascuna de les cinc ocasions en què Roca vingué a actuar a Tarragona —i farcir-ho amb d'altres de la resta de premsa catalana—, però de poc servirien tenint en compte el que li vingué després. Malgrat la bona acollida, la labor de difusió i normalització teatrals, va tenir un final artístic i vital injust com tants altres intèrprets.

Després de tornar de València, encara va actuar al Buen Retiro i a Vilanova i la Geltrú, des de l'estiu i fins a finals de 1879, quan abandonà l'escena per culpa d'una malaltia que el feia retòrcer de dolor des de feia temps, segons es desprèn de la necrològica de J. Roca (els fragments que segueixen també hi pertanyen):

¿Qui'ns havia de dir que aquell actor tant pastós, tant espontáneo, tant natural, que ab l'expressió, la mímica y la paraula, de tal manera'ns deleytava, en los intermedis, havia d'entrar al séu quarto, tirarse sobre un sofá, y recargolarse espantosament, víctima de un dolor horrible? [...] ¡Quin contrast entre l'actor y l'home!
L'actor dominava'ls dolors físichs... y feia riure.
L'home no podia contenir-los... y feia plorar.

Segons el que hem pogut esbrinar, l'abril de 1880 estava postrat al llit, i pocs dies després de saber-se'n l'estat, Vidal i Valenciano li oferí els productes d'un benefici seu perquè no tenia amb què mantenir-se econòmicament.⁴²⁰ Aquí és on cal situar, llavors, la carta de l'actor que Carme Morell (1995a: 110) recuperà del fons de Frederic Soler en què li pregava que els companys del Romea l'ajudessin, datada a finals de setembre del mateix 1880. Aquesta caritat i la de l'Associació dels Amics dels Pobres —republicana, liberal i desvinculada de la beneficència eclesiàstica, amb Rius i Taulet i Josep Roca i Roca entre els seus promotors— van sostenir-lo fins a finals d'agost de 1881, quan morí ben just complerta la cinquantena:⁴²¹

després de una molt llarga agonia teatral, va morir pel teatro, quan encare vivia pel mon. Pero no: no vivia ja pèl mon. Lo síntoma més segur de la mort es l'olvit; y aquells mateixos que dotze anys endarrera l'omplian d'aplausos, y'l feyan lo seu ídol, no's recordavan del desgraciat actor, desamparat pobre y malalt. ¡Crueltats inexorables de la comedia humana!

L'enterro no tingué la pompa habitual dels grans actors (amb els col·legues seguint el fèretre i sostenint-ne les cintes, fent parada davant dels teatres on actuà, amb crespens de dol, música fúnebre dels músics d'orquestra...) i la premsa ben just se n'assabentà. Oblidat per haver

⁴¹⁹ Drama en tres actes i en vers de Francisco Pérez Echevarría i de Francesc Lluís Retés, dramaturg tarragoní. Veure'n necrològica a ALEGRET, Adolfo "Francisco Luis de Retés" a *Diario del Comercio* (órgano del Partido Liberal Dinástico [de la ciutat de Tarragona]), n. 2088 (25.08.1901), p. 1.

⁴²⁰ Breus al *Diari Català*, n. 313 (07.04.1880), p. 714, i *La Campana de Gràcia*, n. 563 (11.04.1880), p. 2.

⁴²¹ Segons notícia apareguda a *La Vanguardia* el 28 d'agost de 1881, p. 4581. Per a l'associació, GABRIEL, Pere "Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX" a *Anuari Verdager*, 19 (2011). Especialment p. 257-266.

sigut “víctima de las veleitats del públich”, s’endugué amb ell “las ilusions dels que ab juvenil afany buscan un nom ab lo cultiu del art, en lo nostre país, sempre mesquí, sempre ingrat ab tots los homes que l’honran ó l’ilustran”.

Gervasi Roca i Roca va ser, en definitiva, un altre intèrpret català que tingué un final ben trist quan, paradoxalment, podia presumir d’haver estat un dels graciosos que més rialles havia provocat (i un dels que més en faria provocar després gràcies a l’empremta transmesa als seus deixebles escènics).

D’entre todas las penas que té l’actor dramátich, la major que pot cábreli es la de ser graciós, en determinadas circunstancias de la vida.

Que siga graciós aquell á qui, com se diu vulgarment, todas l’hi ponen; que siga graciós l’home que té salut y diners y bon genit, que no coneix sogra ni cunyadas, que no es enganyat pèls amichs, que compra un bitllet y tréu la grossa, que’s fa polítich y l’endemá puján los seus y l’hi donan un bon destino; en una paraula, que siga graciós, aquell que comensa per caure en gracia de la sort, aixó’s compren y s’explica, y es hasta cert punt un efecte natural de las circunstancias, de la fortuna y de la ditxa.

Pero l’home qu’en la vida real ha de lluytar ab todas las contrarietats, que haja de sortir á las taulas y fer riure, per més que siga tant sols durant l’espectacle, francament, es un martiri que ni’l Dante, creador del infern y’l purgatori, vá imaginar; es un sarcasme horrible, inhumá, es una infamia social.

4.2.2.3.2 Mercè Abella

L’estiu del 1876, fent parella amb Gervasi Roca a Tarragona hi trobem de primera actriu Mercè Abella Alonso. Feia ben poc que havia entrat al Romea i les crítiques tal volta no van prestar-li tanta atenció com a en Roca. De fet, en alguna funció encara funcionava com a substituta d’Anna Monner, que estava indisposada (LO 10.08.1876) Tanmateix, les mínimes referències destacaren en tot moment la capacitat de recordar i posar-se en papers tan diversos com el Badó de *Tal faràs, tal trobaràs* (DDT 08.06.1876) o les protagonistes de les obres de Larra, com *La flor del valle* (DDT 22.08.1876). Fins i tot arribà a fer tres papers diferents en una mateixa obra a *Las hijas de Elena* (DDT 04.07.1876).

Nascuda l’any 1846 a Barcelona, era filla d’un dels membres habituals de les companyies castellanques que actuaren durant la primera meitat del segle a Barcelona. Malgrat que no n’hem pogut obtenir el nom, Joan de Valrà deixà dit que el dirigiren Leandre Lugar o Ceferí Guerra,⁴²² actors que Josep Artís, en un dels articles introductoris a *l’Homenatge als que foren...* situà al costat de la promoció de Joaquim García-Parreño, Agustí Monner —pare de l’Anna—, Andreu Cazorro —pare de la Rosa—, Nicanor Puchol, Miquel Ibáñez —padrí d’Iscler Soler—, Josep Valero o Joan de Alba. Aquests actors van ser els que ben just interpretaven “romansos anònims escenificats” i peces de Renard i Arús (si és que deixaven algun marge al català), però que a la

⁴²² Actuà a Tarragona en la temporada d’hivern de 1870-1871 (8.2).

llarga acabarien estrenant les primeres obres amb afany de normalització, com ara *La verge de les Mercès* de Manel Angelón el 1856, en el cas d'Alba i Lugar (CERVELLÓ 2008: 22).⁴²³

Mercè Abella, venint d'on venia, no trigà gens a introduir-se al món del teatre a través dels teatres particulars. Després de quedar-se òrfena amb 8 anys, hagué de fer postissos i perruques per guanyar-se la vida i fou llavors quan començà a freqüentar un teatre particular al carrer de la Cadena. Hi feien comèdia un grup de joves del barri amb cert èxit, ja que temps després hagueren d'ampliar el local. Va debutar com a actriu aficionada amb 10 anys amb l'obra per antonomàsia dels aficionats, *Flor de un día* de Francesc Camprodon. Després d'això, fou contractada per un director d'aficionats en un teatre situat en una taverna del carrer de Sant Antoni on rebé per primer cop el seu primer sou com a actriu: un duro. És, per tant, el moment en què Abella es pogué considerar una actriu professional, tot i la migradesa del sou i del local que l'emparava.

Poc després, a finals dels 50, assistí a les classes del Conservatori de Declamació que hi havia a l'edifici de l'Odeon (ens hi hem referit en la introducció del capítol) per recomanació de "gent entesa" ([s. a.] 1924). Allí féu amistat amb un altre alumne, Ermengol Goula, amb qui formaria un dels millors tandems del teatre català del moment. Ell fou un dels pocs que tingueren la dignitat d'ajudar-la quan, al final de la seva vida, hagué de demanar caritat i vendre's la indumentària de teatre que ella mateixa s'havia fet amb els primers duros guanyats per poder sobreviure. Deixà el Conservatori per enrolar-se a la companyia de Nicanor Puchol, que havia conegut al mateix Conservatori⁴²⁴ i amb qui girà per fora de Barcelona —concretament, a La Garriga, on s'estrenà amb una companyia formal amb 14 anys amb *La teta gallinaire* i *El preceptor y su mujer*.

De gira a Vic es casà amb Vicent Esteve, l'apuntador de la companyia, amb qui tingué el seu únic fill, Ricard. Acabats d'esposar, van deixar Puchol per embarcar-se amb la companyia ambulat que havia creat l'avi de l'actriu Carme Jarque, anomenada *Los Cuatro Bemoles*, la qual:

Va gaudir de molta popularitat a tota la terra catalana. Aquells carros que anaven de poble en poble conduint un aplec de persones i bèsties, i aturant-se allà on semblava a l'empresari que s'hi podia espargir un xic d'alegria i s'hi podien fer unes pessetes, van ésser el refugi d'aquell matrimoni jove. I les comèdies que representaven al mig de les places de les nostres poblacions servien a la Mercè Abell[a] per a anar polint les seves facultats d'artista.

⁴²³ BONAVIDA, Salvador "Els intèrprets precursors del Teatre Català" a *Homenatge als que foren...* p. 4-5. VALRÀ, Joan de [Joan Costa i Deu] "El cas de la Mercè Abell[a]" a *La Veu de Catalunya*, n. 8049 (06.01.1922), p. 9. [s. a.] "La mort d'una gran actriu" a *La Veu de Catalunya*, n. 8896 (12.12.1924), p. 6. També hem consultat el Material per al diccionari biobibliogràfic de Josep Artís, Caixa 1, sobre amb l'epígraf "Abella, Mercè". Igualment, MORELL (1995a: 124) i TERESA JULIO (SANMARTÍ 2010: 66).

⁴²⁴ Desconeixem si en fou alumne o professor. Sigui com sigui, caldrà afegir el seu nom a la nòmina d'actors que col·laboraren en aquest centre formador.

Fins ara, no havíem presentat cap actor ni cap actriu que hagués fet teatre de carrer amb companyies itinerants, la qual cosa fa més substancial la trajectòria d'Abella. Per una banda, perquè distingeix la seva formació i trajectòria de la de la resta d'intèrprets, és clar; però sobretot perquè, per l'altra, mostra la pervivència d'una formació escènica equiparable als còmics *de la legua* i que no hem vist tractada en cap estudi sobre el Dinou català.⁴²⁵ Per finalitzar, explica Valrà que Jarque lamentà moltíssim que Abella abandonés l'agrupació.

Seguint endavant, la pràctica totalitat dels documents consultats no ofereixen dades concretes dels inicis de l'actriu. Com a molt disposem del testimoni d'Artís a *La Publicidad* (1917, veure més avall) en què s'afirma que amb les companyies d'Izquierdo i Gamir havia girat pels teatres d'Andalusia. Així mateix, aportarem aquí una nova fita per situar aquesta etapa d'aprenentatge. Es tracta de la contractació per a la temporada 1867-1868 al Teatre de la Reina de Girona amb la companyia castellana de Manuel Gamir amb Ricardo i Luisa Valero, Rómulo Coello, Dolores Roig o el seu marit, d'apuntador.⁴²⁶

A partir d'aquest moment, les biografies coincideixen en l'entrada al Teatre de la Unió, posteriorment Alcázar Español, sota les ordres d'Ignasi Fabrè. Segons *l'Homenatge als que foren comedians...* i després Morell (1995), Mercè Abella tenia 25 anys (1871) i allí tingué la gran sort de topa amb Miquel Gasset i Frederic Soler, que anaren a veure-la actuar a *L'esquella de la torratxa*. Segons explica Valrà, ella no els coneixia, però intuïa que eren importants perquè duïen "flamants barrets de copalta". S'hi lluí com mai i l'encertà, ja que la contractaren de dama jove per al Romea anys més tard⁴²⁷ per dos duros al dia més un mes d'avançat en préstec. Amb

⁴²⁵ La cita és de Valrà, també esmentat a "La mort d'una gran actriu". La informació obtinguda sobre Los Cuatro Bemoles data de la dècada dels vuitanta, quan Abella ja no en formava part. També tenim notícia de Los Tres Bemoles, companyia de músics ambulants i pallassos que van encisar un jove Pau Casals (Khan 2011: 33). És pertinent fer notar aquí que al llarg dels més de quinze anys que hem espigolat, ens han aparegut espectacles *parateatral*s diversos —si se'n permet la denominació—: funambulistes, mags, prestidigitadors (com el celeberrim montbrionenc Fructuós Canonge), domadors de feres, concertistes, exposicions de figures de cera, mostres de tècniques predecessores del cinema (*cuadros disolventes*, llanternes màgiques, panorames), acròbates àrabs i xinesos, teatrins mecànics... Però cap d'aquests incorporava teatre *de text*.

Pel que hem pogut esbrinar via hemeroteques i resumint, Los Cuatro Bemoles oferien espectacles d'una varietat extraordinària: ventrílocs, música amb instruments rars, demostracions de força i prestidigitació... i pel que fa al repertori dramàtic català, caldria fer una recerca més aprofundida per poder-nos pronunciar amb rigor, però intuïm que es tractava de sainets i finals de festa còmics. En aquest sentit, és d'obligada referència el *Viaje entretenido* d'Agustín de Rojas Villandrado, que data del segle XVII (MASSIP 2007: 266 i 321). Ara bé, Les formacions de *cómicos de la legua* queden totalment eclipsades dels estudis del teatre català, a partir del canvi del XVIII al XIX, en fer entrada els aficionats i les representacions particulars en àmbits urbans, fenomen popular que s'acara a l'oficialitat que cal reconquerir. Altra cosa és que, com mostren les memòries d'Enric Borràs (1956: 50), en les gires d'estiu de les companyies catalanes per comarques s'aprofités qualsevol plaça per fer-hi comèdia.

Som conscients que una flor no fa maig i que localitzar i documentar aquest fenomen inherentment esmunyedís és el més difícil encara d'un art ja de per si efímer com és el teatre. Amb tot, deixem oberta la porta.

⁴²⁶ Gamir era ben conegut a Tarragona: 4.1, 6.1, 10.1 i 11.1) i tenim registrat un Vicente Esteve l'any 1876-1877 amb la companyia de Vicente Jarque (14.6). Dada de Girona localitzada a la *Revista teatral española de teatros, artes y literatura*, n. 2 (10.10.1867).

⁴²⁷ Valrà diu erròniament que la contractaren per a l'Odeon i que hi durà poc, ja que de seguida es traslladà al Romea. Només cal consultar Morell (1995) per veure que Soler i Gasset marxaren de l'Odeon el 67-68 i que, per tant, si tot això passà després del 1871, no podia ser. El poc temps degué ser en l'època del Conservatori, quan els alumnes hi feien pràctiques escèniques.

aquesta picossada es va confeccionar vestits nous per poder presentar-se al públic amb major dignitat (i dignitat li donarien en els moments de la misèria final).

Abans no entrà al Romea, Teresa Julio (DBD; també en premsa per part nostra) la registrà per a la companyia catalana i castellana dirigida per Joaquim G. Parreño —del Romea— que actuava al teatre del Liceu (1871-1872-1872-1873) al costat de grans intèrprets ja consagrats. Afegim, en aquest punt, la segona vinguda a Tarragona, durant la temporada d'hivern de 1878-1879 (16.3) per atendre el seu marit, que es trobava malalt. Així, doncs, no estava contractada des de bon principi, sinó que rescindí el contracte amb el Romea i s'incorporà per motius de força major. Isidoro Valero, el director de la companyia, anà a buscar-la a Barcelona expressament perquè l'atengués i, de passada, ajudés en les funcions (DDT 07.12.1878). Segons Valrà, Vicent Esteve morí el 1880.

L'estada al Romea seria la que definitivament la consagraria com a primera actriu i les estrenes dels grans autors del moment, especialment de les tragèdies de Víctor Balaguer o Ubach i Vinyeta van fer que el seu nom fos un referent. Tant era així que arran de la inauguració d'una nova societat catalanista barcelonina, un periodista de *La Vanguardia* (04.03.1881) es va queixar perquè li havien posat el nom d'Elisa Boldun (que hem vist amb Gervasi Roca), una actriu coneguda llavors, en lloc de triar alguns de *consagrats* com el de Rosa Cazorro o la mateixa Mercè Abella:

Suponemos que á la inolvidable artista, cuyo nombre han escogido, le darán cuenta del hecho enviándole á Valencia, punto donde reside, una comunicacion sin olvidarse, claro es, de indicar en ella el domicilio de la sociedad, pues aun cuando la señora Boldun conoce bastante Barcelona por haber actuado distintas temporadas en nuestro Principal, apostaríamos cualquier cosa á que le es enteramente desconocida la calle ¡de las Candelas!

Manté el contracte amb el Romea fins l'any 1880, quan marxa amb la companyia de Lleó Fontova al Teatre Russafa de València, un any després que ho hagués fet Gervasi Roca, com hem vist. De tornada al Principat, va recórrer els teatres del Liceu (1881-1882), el del Buen Retiro, el Teatre Español (1881, estiu) i el Tívoli (1883-1884), amb Carlota de Mena, abans de retornar al del carrer Hospital on romandria des de la temporada 85-86 fins el 1893 fins i tot quan molts dels companys van marxar al Novetats amb la creació de l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans. Estrenà *Mar i Cel*, *Senyora i Majora*, *Les esposalles de la morta*, *Rei i monjo*, *La filla del marxant...*

Durant aquest lapse de temps, tingué lloc l'anècdota que relata Valrà (LET 02.06.1922, p. 325) arran de la representació el 18 de maig de 1888 de *Batalla de reïnes*, el drama històric de Frederic Soler ambientat en l'època de la reina Sibil·la de Fortià i la nora, Violant de Bar, premiada per l'Acadèmia espanyola de la llengua com a millor obra dramàtica del 1887. Es programà per a la funció del Romea a què assistí la reina regent Maria Cristina estant de visita a la ciutat de Barcelona amb motiu de l'Exposició Universal —ocasió que aprofità la Lliga

Catalanista per lliurar-li un manifest de reivindicació nacional redactat, per cert, per Àngel Guimerà. Frederic Soler, cuidant el protocol, va avisar els intèrprets perquè en acabar sortissin a fer “acatament”, això és, saludessin la règia visita. Abella sembla que sortí, però no se sotmeté:

—No era pas —diu la nostra actriu— el meu propòsit. Però en sortir em trobava tan imposada del personatge que feia amb tant d'amor i tenia tanta por de descompondre'l, que vaig mancar a l'ordre de l'empresa. En Pitarra, entre caixes, murmurava indignat, i quan va acabar l'acte va renyar-me tant i tant, que jo li vaig haver de contestar, en justa defensa:

—Jo sóc la reina d'Aragó i ella la d'Espanya. Una reverència hauria resultat impròpia de la meva reialesa.

Com conclou el breu de *L'Esquella*, “*sic transit gloria mundi*”. Valrà diu que finalment un enviat de la reina baixà a felicitar l'actriu per la bona feina i, especialment, perquè “era una de les poques artistes que no posava en ridícul les pobres reines”. La felicitació fou més que paraules buides; cap al final de la seva vida, Abella explicà que li regalaren unes insígnies d'honor “molt maques, que em faran gran efecte damunt de la caixa quan jo sigui morta. Sols per això, de vegades, me voldria morir”.⁴²⁸

La darrera temporada que passà al Romea fou la de 1890-1891, després de la qual marxà al Novetats amb la companyia Valero-Vico. A partir de llavors, la seva salut va anar minvant: patia de sordesa i ja li mancaven les forces per sostenir-se dempeus.

Anys a venir, la vida i la carrera de Mercè Abella sofririen un gir de 180 graus. El juliol de 1893 moriria son fill, Ricard Esteve, i el cop fou brutal. Era Esteve també actor, que funcionava amb la companyia d'Antoni Tutau (segons la necrològica de Josep Roca i Roca a LV 09.07.1893). La relació entre aquests dos elements era més estreta del que semblava. Ricard Esteve havia estat casat amb Dolors Delhom, filla del primer i gairebé desconegut matrimoni de Carlota de Mena, esposa d'Antoni Tutau. És a dir, Mercè Abella i Carlota de Mena van ser consogres al mateix temps que companyes de feina. Per acabar de reblar el clau, Dolors Delhom, vídua de Ricard, es casaria després amb un altre actor: Enric Borràs (*Escena Catalana* n. 293 (18.05.1912)).

Durant un bon període de temps va romandre desapareguda —de moment i que sapiguem— i la primera notícia que hem recuperat ha estat una demanda d'ajut econòmic (LV 22.09.1899). Van oblidar-se d'ella les empreses teatrals més importants, ja que només l'hem localitzada fora de Barcelona: el Teatre Principal d'Olot (1896-1897) amb Cànida Sumalla, a Palma i Sóller⁴²⁹ l'estiu de 1898 junt a Bonaplata, La Bisbal d'Empordà (1901), Reus (1903 a La Palma), amb aficionats, com els de l'Ateneu Obrer del Districte II de Barcelona (1912), entre altres, que li devien proporcionar el justet per sobreviure. La darrera contractació formal és de la temporada 1917-1818 al Tívoli actuant amb una companyia d'opereta i *género chico*. L'actriu

⁴²⁸ Veure més avall l'article de Plàcid Vidal a la Revista del Centre de Lectura.

⁴²⁹ Segons *El Bolear*, n. 173 (05.07.1898), p. 3.

que va estrenar Guimerà, Soler, Balaguer o Ubach i Vinyeta havia de cantar sarsueles per anar passant. El setembre de 1917, Josep Artís va fer sonar l'alarma a *La Publicidad* (24.09.1917) a l'article "Ante las listas de compañía", que repassava la vida i els mèrits artístics de l'actriu per denunciar l'actitud de les empreses. Mercè se sentia oblidada: "¿De veras saben que existo?".

I encara sort que li fou llegada la pensió de 2.000 pessetes anuals de l'Ajuntament de Barcelona, que deixà vacant Ermengol Goula en morir el 1921.⁴³⁰ El gener de 1922 es va proposar de manera oficial el traspàs gràcies a personatges com Santiago Rusiñol, Salvador Bonavia o Josep Roca i Roca, que es dirigiren directament a l'alcaldia (LV 12.01.1922), i no fou fins el desembre, passat gairebé tot l'any, que n'aparegué la resolució favorable.

Com hem vist en casos anteriors, no era la primera vegada que s'atacava la falsa aparença de país il·lustrat, renascut, modern, progressista —o quin fos l'adjectiu pertinent segons la moda—, mentre s'amagaven a sota de l'estora les misèries dels de casa, dels qui havien fet possible la dignificació cultural. Xarau ficà el dit a la llaga en un dels glossaris a *L'Esquella de la Torratxa* (13.01.1922) titulat "De reina a mendicant":

Viu ara rellogada en un pis de mala mort al cor de Barcelona, d'aqueixa Barcelona tan ingrata i desagradida, que tant l'admirà. La 'reina' aquella 'reina', menja ara —quan menja— les sobres d'una fonda de sisos o el ranxo escaducrer d'una taverna, com el més desdixat dels indigents. [...] Per això cal que els interessats en l'art del teatre facin quelcom [...] quan menys, que truquem tots a les portes de l'Ajuntament. Els senyors de la Comissió de Cultura que ara han donat déu mil pessetes per al centenari d'En Molière ens hi ajudaran.

L'estat de l'actriu causà commoció entre els barcelonins. Així uns mesos després que Valrà publicàs l'article a què fem referència tota l'estona —gener de 1922— i que també reivindicava aquesta pensió per a l'actriu, va aparèixer-ne un altre d'anònim a la pàgina teatral de *La Veu de Catalunya* (02.06.1922) titulat simplement "Mercè Abella" en què es denunciava amb convicció la condició deplorable de l'interpret teatral.

L'anònim redactor posà sobre la taula el fenomen de l'empobriment dels actors d'una manera força intel·ligent. Negava que fos una particularitat del país però, tanmateix, reclamava l'exemple de les veïnes França i Itàlia, on Coquelin i Verdi havien fundat una "casa de retir per a actors vells" o un hospital per a acollir en moments de desemparança els que tant havien fet per la cultura del país.

En la mateixa línia, Plàcid Vidal li va dedicar un dels retrats *d'Els singulars anecdòtics* que van aparèixer a la revista del Centre de Lectura de Reus i que va titular "La vellesa de Mercè Abella".⁴³¹ Vidal hi esbossava amb enyor el record del primer cop que, de jove, va veure-la en

⁴³⁰ Havia estat el seu gran *partenaire* en les grans obres que estrenaren, però no pogué assistir a l'enterro, perquè les cames ja no la sostenien.

⁴³¹ VIDAL, Plàcid (1921). "Els singulars anecdòtics (nova série)" a *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n. 46, 3a època, desembre. Com a anècdota, Abella mostrà a Vidal un plec de cartes amoroses de Josep Feliu i Codina, l'autor del llibret de *La Dolores* —obra en què excel·lí son fill, Ricard— i que l'actriu guardava zelosament.

una làmina. En va quedar fascinat fins al punt de provocar-li un “afany de revisar publicacions teatrals catalanes, cercant-ne alguna que parlés de Mercè Abella”. Arran d’un projecte d’enciclopèdia del seu germà Cosme, va decidir cercar-la per fer-li’n l’article, l’any 1907.

A l’endemà va presentar-se al taller de la nostra impremta una individueta de més de seixanta anys, la qual procurava aparentar jove, presumint i somrient amb voluntat de gràcia; pel seu aspecte i pel seu vestit demostrava trobar-se lluitant amb la misèria, però en el seu gest hi havia una traça que arribava a donar-li galania i lluïment en significació de dona experta.

En aquell moment, va explicar als germans Vidal que treballava sovint d’actriu característica en teatres de societat, on fos que la contractessin

mes que, abandonada d’empreses que la poguessin ben retribuir i havent hagut de conhortar-se a sofrir humiliacions, aquell sacrifici en la seva missió d’artista no arribava a correspondre-li enfront de les necessitats de l’existència, i que per a defensar-se en la lluita amb la misèria, sola la dona en el seu estat, li calia dedicar-se a indústries de fàcil i petita negociació, com a la venda d’objectes de perfumeria i de servei consemblant, anant a oferir-ho a amigues i a conegudes, que la majoria d’elles li compraven sols per compassió a la pobra vella que hauria hagut de rebaixar-se a demanar almoïna. [...] La pobra vella, exhument el passat, somreia i plorava. Per a ella, la qüestió era viure. I encara havia de viure alguns anys més, per a sentir amb més intensitat la seva dissort.

Finalment i encara amb la pensió en tràmit, Mercè Abella es retirà el maig de 1922. Anuncià el comiat dels escenaris amb una darrera funció al Romea d’homenatge i benefici —només faltava!— en la qual participaren Enric Borràs i Maria Vila, que van accedir a col·laborar-hi representant un acte de *Terra baixa* tot i no formar part de l’elenc del teatre, dirigit llavors per Enric Giménez. Segons s’anuncià, es va posar en escena *El ferrer de tall*, en què s’encarregà del paper de baronessa.⁴³²

Dos anys després, el 13 de desembre de 1924, Mercè Abella va morir en un pis modest del carrer Riera Alta, deixant vacant la pensió que passaria a mans d’una altra actriu rellevant, Concepció Pallardó.

En un altre ordre de coses, la qualitat artística de Mercè Abella també va ser objecte, el 1879, de l’anàlisi de Joaquim Riera i Bertran, que va poder veure-la actuar en la seva etapa inicial entre aficionats. La descrigué com a “Amant de son art y pundonorosa en lo cumpliment dels seus debers [...] els merexements d’aquesta eren superiors al estat ó medi artístich en què’s trobava.” D’aquí que li augurés un futur molt més prometedor en circuits professionals.

Ara bé, li retreia “duas contrarietats”: la veu massa aguda i una pronunciació deficient tot i l’envejable qualitat espiritual que era la seva gran memòria. L’excés de confiança en aquest do

⁴³² Notícies de la funció, entre altres: *La Publicidad*, 30.05.1922, “Teatre Català. Homenatge i comiat de la degana actriu Mercè Abella” a *La Veu de Catalunya*, 18.05.1922 o “Esquellots” a *L’Esquella de la Torratxa* (02.06.1922), que acusa el públic d’omplir només el teatre (català i en minúscula) en dies d’homenatge per socors però no pas regularment, cosa que els evitaria: “Deixarem que els artistes es neuleixin, que’s migrin en la soledat i la indiferència [...] No tornarem al Teatre Català fins que hi hagi un altre homenatge a un artista vell i pobre. La cançó de Joan de Robres: *que fundó un Santo Hospital / pero antes hizo los pobres.*”

feia que es deixés anar i que acabés perdent la serenor, especialment en els *parlaments* o monòlegs, que sempre acabava “en progressió ascendent de intenció”. També li retreia, per una banda, que no matisés prou: “malversa foras qu’han de faltarli, com diria l’incomparable Legouvé, resultant-ne certa fatigosa uniformitat que li enagena’l necessari reculliment, la precisa *devoció* del públich”. De l’altra, que s’impacientés i es precipités, “falta extensiva, en veritat, á tots los actors de qu’hem parlat i parlarem”. Es lamentava, al final, que els actors catalans no haguessin pres exemple dels actors espanyols que havien visitat Barcelona a l’hora de “no regatejar las pausas á temps”.

Però, també tenia virtuts com ara no mostrar indiferència o disgust davant de cap obra, sinó que procurava fixar-se en els aspectes positius que l’autor hi havia abocat tot estudiant i esmerçant-s’hi. El convenciment a l’hora de declamar era la segona de les seves virtuts. Així, “A sa intencionada bona voluntat, á sa vivesa de comprensió y á sa locució casi sempre animada y guspirejant, se deu ben estimable part de molts éczits y la sostinguda vitalitat de varias obras”.

En conclusió, pareix que Abella interpretava amb la voluntat de qui viu amb ganes l’ofici, per bé que el pas curt pel Conservatori no li acabés de polir alguns tics de l’amateurisme.

4.2.2.4 Companyia d’Antoni Tutau (16.6)

4.2.2.4.1 Antoni Tutau

No fou aquesta la primera ocasió en què Antoni Tutau apareixia a la premsa tarragonina, ja que l’empresa d’Emili Arolas l’havia contractat la primavera de 1877 per actuar al Teatre Principal de Reus (DDT 17.03.1877) i, després, juntament amb José Izquierdo —un altre dels grans actors i directors del moment— van sol·licitar el Teatre Principal de Tarragona per a la temporada d’hivern del 78-79 (DDT 05.07.1878). Finalment va ser Isidoro Valero qui es posà al capdavant de l’empresa del Principal. A mitjans d’abril de 1879, s’hi incorporà Eduardo Sampons, el qual es proposà d’oferir una major variació en el programa ofert (DDT 25.04.1879). Paral·lelament, l’empresa que gestionava els Campos de Recreo també havia anat anunciant millores en el recinte, i s’anuncià que estaven en tractes amb una companyia de sarsuela resident a Palma de Mallorca. No sabem què passà amb aquesta empresa, però a finals d’abril s’anuncià que la companyia contractada seria la del Principal, que alternaria tots dos locals (DDT 29.04.1879).

Així, per a la temporada d’estiu i després d’una companyia de vers i ball, actuaria “otra que pondrá en escena obras catalanas” (DDT 20.04.1879). Cinc dies abans de l’estrena, el *Diari de Tarragona* desvelava més informació: es contractarien per a algunes funcions al Teatre Principal la companyia dirigida per Antoni Tutau, “que con su asídúo trabajo ha sabido captarse el favor del público barcelonés en el teatro de Novedades” (DDT 25.05.1879).

Van inaugurar les funcions el 31 de maig de 1879 amb un elenc reduït si es compara amb la companyia de Gervasi Roca, en el qual figurava també Joan Isern, actor que hem visitat anteriorment (“jóven que por su asíduo estudio, adquiere sucesivamente la perfeccion que reclama el arte que profesa”), o Dolores Zamora, la mare de Carlota de Mena, que es presentava per primer cop a la ciutat: “Conoceremos además á doña Carlota Mena, primera actriz de la compañía y artista destinada, segun competentes opiniones, á dar realce al teatro catalan” (DDT 30.06.1879).

Després de quinze funcions d'abonament més tres d'extraordinàries marxarien a la veïna Reus, on ja havien fet un parell de funcions nocturnes mentre s'estaven a Tarragona (DDT 15.06.1879).

D'altra banda, la relació de Vidal i Valenciano amb Antoni Tutau va ser productiva. Com en el cas de Gervasi Roca, cal buscar-ne l'origen en les campanyes estiuenques als Campos Elíseos de Barcelona a partir del 1864; ara bé, si Gervasi Roca dirigia llavors, Tutau encara era un actor secundari, com Fontova.

Malgrat aquesta concreció, la trajectòria d'Antoni Tutau ha quedat lligada a la direcció i a l'organització de companyies de la mateixa manera que la de Roca o Arolas. Tant és així, que dels nou plecsc encolats que conformen el sobre dipositat al fons Artís,⁴³³ tres hi estan dedicats. Ja hem vist com s'anuncià que licitava el Teatre Principal tarragoní per a la temporada d'hivern anterior a la seva vinguda (1878-1879) i, en tractar Joan Perelló Ortega, n'havíem fet esment perquè tots dos havien arrendat l'Olimpo, la temporada de 1872-1873. Aquesta fou la primera campanya com a empresari registrada per Artís, que salta fins la temporada 1880-1881, quan arrendà en solitari el teatre del Tivoli.

En aquest local ja demostrava enginy i voluntat per renovar i dignificar el teatre en un sentit de rigor i seriositat a l'hora de fer els muntatges, així com en exigir professionalitat en la interpretació. S'explica que per a l'estrena de la traducció de *La princesse Georges* de Dumas fill (original de 1871) havia d'intervenir-hi comparsa, cosa que xocava amb l'ambient d'alta societat de l'obra. Per no transgredir el decòrum, Tutau va prendre la decisió que els mateixos actors i actrius de l'elenc —imagineu-los amb la indumentària pertinent— se n'encarregarien.⁴³⁴ Una altra de les anècdotes referides per Artís és la utilització de mobles prestats d'una “de las principales casas de ebanisteria” per als decorats de *No es tan fiero*, la comèdia d'Albert Llanas, el gener de 1886, dins de l'Associació d'Autors Catalans. Sembla que

⁴³³ Fons Josep Artís, Material per al diccionari bibobibliogràfic, caixa 23, sobre amb l'epígraf “Antoni Tutau Masclá” [en diverses ocasions n'accentua el segon cognom; mantenim aquí l'ortografia de la GEC].

⁴³⁴ Veure'n ressenyes a *La Vanguardia* (21.10.1884), p. 4 i, sobretot, la de Roca i Roca a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 302 (25.10.1884), p. 2.

fou el primer cop que a Barcelona s'utilitzà mobiliari no pertanyent al teatre o a la companyia que actuava.

A partir del 1881-1882 va gestionar el teatre Novedades al costat d'Eduard Vidal i Valenciano, vell conegut amb qui només tres temporades abans, havia vingut a Tarragona. Tutau s'hi estigué molts anys organitzant les funcions dramàtiques dels dies festius, perquè no hi havia ningú que s'aventurés a programar entre setmana als locals del passeig de Gràcia, com va fer notar Artís en l'entrada corresponent a la temporada 1885-1886. Sembla que foren les funcions de l'Associació d'Autors Catalans la primera iniciativa que ocupà alguna nit dels dies laborables. És ben sabut que el Novedades primer (85-86) i després el Ribas (86-87) foren els locals que els emparà i Tutau l'empresari-actor-director que s'hi avingué (CURET 1967: 211), de tal manera que la temporada primaveral de 1886 serví a Artís per mostrar l'estratègia intel·ligent i agosarada de Tutau empresari per col·locar dilluns i dimarts, societats particulars; dijous, beneficis dels actors i les actrius, i dimecres i dissabtes l'AAC. En aquest sentit i en una altra fitxa, digué: "Per espai de molts anys donà vida, durant la temporada d'hivern, als teatres d'estiu del Passeig de Gràcia, en un temps en que les barriades del Eixample no tenien l'importància ni l'animació que més tard coneguessen."

La darrera de les empreses endegades que recollí Artís fou també al Novedades en l'any teatral de 1892-1893. Cal contextualitzar i matisar això darrer: des de la temporada 89-90 funcionava la campanya de Salvador Mir al Novetats per fer front als actors expulsats del Romea (Fontova al capdavant) i s'havia escollit Tutau per a la direcció artística. Hi va romandre fins aquella temporada última del 92-93, però sempre com a director, no pas com a empresari. Arran d'aquestes campanyes que volien allunyar-se del model empresarial del Romea de Frederic Soler —centre on han pivotat sovint els estudis del teatre del Dinou—, Tutau ha esdevingut l'actor-director *a la contra* per antonomàsia en moltes de les ressenyes en què se'n parla. Tant Artís com els autors dels diversos documents consultats solen parlar sovint de *rivalitat* i de campanyes per fer la *competència*. Un exemple en la necrològica de *La Tomasa*:

Encare que la major part de sa vida artística l'hagi pasada enfront de'n Pitarra y del Teatro Romea, no per aixó deixá de contribuir poderosament á enlayrar la dramatica catalana directa é indirectament. Directament, per las moltas y valiosas obras que estrená en sa llarga carrera artística. Indirectament per lo qu'estimulé al gran Soler y á las empresas del Romea, que tal volta sense una competencia seria com la de'n Tutau, s'haurian adormit en los primitius llores.⁴³⁵

Un aspecte que se'n deriva i que ara no ens interessa són les acusacions sobre la poca presència de repertori català en les programacions d'aquestes campanyes (Curet parla de finals de festa o de peces escollides per als beneficis dels actors en castellà). Ens limitarem a dir que

⁴³⁵ BERTRÁN DE L'ÓS "Nota trista. Nota... bacona. Nota còmica" a la secció De dijous a dijous de *La Tomasa*, n. 504 (28.04.1898), p. 226.

el fenomen no era exclusiu del Novetats ni de les empreses de Tutau. La flor del Romea, no feia estiu. Valguin les programacions de la resta de teatres tant de Barcelona com de la resta de país com a mostra.

Com a empresari i per acabar, fora de Barcelona va arrendar el teatre Tívoli de Vilanova i la Geltrú durant un període de cinc anys entre el 1883 i el 1888.

Sembla que Tutau es va prendre a la valenta i literalment això de dirigir la companyia d'un teatre amb un nom com el de Novedades. Com recordava Gual en les seves memòries (1960: 101) era "enamorat com no s'estila dels artistes joves i agosarats, així com de les tendències noves i renovadores en fet de teatre, sempre i quan les posaven a tret de la seva intuïció". De fet, Enric Giménez i Clotilde Domus, els actors principals que participaren en les funcions del Teatre Íntim, procedien del Principal barceloní, gestionat llavors per Tutau. A banda de Gual, el figuerenc també s'interessà per un desconegut Ignasi Iglésias, de qui estrenà *L'escurçó* o *L'argolla* durant l'estada al Calvo-Vico (1892-1895). I és que, anant més enllà, no només emparà Pin i Soler en el que ha quedat com la introducció de la comèdia burgesa dirigint les estrenes *Sogra i nora* (14.10.1890) o *La sirena* (18.02.1892), sinó que fou el primer de tot l'Estat espanyol a portar a l'escena Henrik Ibsen (*Un enemic del poble*, *Nora*, 1893). No és pot dir, per tant, que no jugués un paper clau en la introducció i la renovació del panorama teatral català. Com digué Roca i Roca en la necrològica, fou un intrèpid soldat de l'art amb graduació de general.⁴³⁶

Així mateix, ens ha cridat l'atenció el comentari següent que féu Curet (1967: 240) i que relacionava aquella concepció teatral regeneradora de què parlàvem amb els dramaturgs joves. La manera de dirigir particular era filla del seu caràcter "absolut, autoritari, que en els assaigs no admetia cap advertència ni suggeriment de part dels més interessats, que eren els qui havien escrit l'obra" i, d'aquí, que fos especialment dur amb els joves, "convençut com estava del seu valer com a director d'escena". Sembla que només acotxava el cap amb Guimerà perquè era qui era. També al·ludia al caràcter "brusch y algo arrebatat, si bé franch y obert á tota mena d'afectes" Bertrán de l'Ós, que deixà dit que els autors el temien perquè no sabia dissimular les impressions que li causaven les obres amb una franquesa aterridora. Salva, però, que gràcies a ell molts autors van veure més que millorades les seves produccions. Enric Borràs (1956: 34) el considerava un gran director i professor d'actors, però "un poco quisquilloso".

Amb relació a Guimerà, Curet (1967: 240) esmentava de passada l'anècdota sobre l'estrena al Novedades de *La Baldirona*, assajada només en una nit i, tot i així, representada de meravella. No cita la font, per variar, però es tracta de la crítica d'Avel·lí Artís apareguda al *Teatre Català*

⁴³⁶ J. "Antoni Tutau" a *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1007 (29.04.1898), Sabem que J. és Roca i Roca per Artís (Material...).

arran de la reposició que se'n féu el 1914 al Teatre Nou en forma d'opereta.⁴³⁷ Per l'interès que té en mostrar com treballava Tutau com a director, reproduïm el fragment:

Un dia en Tutau va anunciar a la *tablilla*, per l'endemà, a les deu, la lectura i repart de La Baldirona. Els cartells anunciaven per a aquell dia l'estrena de l'obra. Els actors, a l'hora anunciada, es presentaren al teatre. Es llegí l'obra, es repartiren papers, en Tutau començà a fer observacions i convidà a la seva companyia a pendre un *sandwich* i cafè, sense moure's del teatre.

Després daquest petit refrigeri es donà un repàs. Acabat aquest, feu passar l'obra de *conxa* i després d'aquest assaig convidà a prendre unes copes de conyac i a fumar uns cigars. Acabada aquesta interrupció, es tornà a l'assaig una, dugues vegades, tres vegades, amb tanta fe, que els actors sortien del teatre a les set del vespre amb l'obra sabuda de memòria. Havien estat nou hores *fent práctica* seguida, conciençosa, sots les ordres den Tutau, el mestre inoblidable. [...] Solament amb actors com aquells i amb directors com en Tutau poden fer-se aquests miracles.

Valgui també el relat de la contractació d'Enric Borràs com a mostra de la seva exigència (1956: 32).

Hem recuperat, a més, una sèrie d'estudis de Carles Bastons sobre el drama de Benito Pérez Galdós *Gerona*, basat en un dels *Episodios nacionales* i estrenada amb molt poc èxit el 3 de febrer de 1893 al Teatro Español de Madrid.⁴³⁸ L'estudiós va localitzar al museu de l'escriptor canari nou cartes manuscrites d'Antoni Tutau en què suggeria a l'escriptor algunes modificacions en l'adaptació, modificacions que reproduïx Bastons i que sembla que Galdós obvià. Amb tot, el mateix autor diu que algunes presenten problemes de datació (BASTONS 2000: 723, n. 17), però les que esmenta i reproduïx porten dates del 06 i 13.02.1894 (reproduïda a Bastons 1995) i del 16.09.1897, posteriors a l'estrena a Madrid.

Cal fer una puntualització: Bastons situa Tutau com a empresari del Teatro de la Granvía de Madrid, dada que és errònia, ja que Tutau va dirigir el Teatre Gran Via *de Barcelona*, l'antic Calvo-Vico. Sí que Tutau conclougué la carta amb els suggeriments demanant a Galdós per quedar amb ell a Madrid i l'autorització per representar-li el drama, però això no és vàlid ni suficient per afirmar que fou empresari d'aquell teatre. A banda, cercant a la premsa, es poden trobar totes les ressenyes teatrals de la temporada 93-94 que publicà *L'Esquella de la Torratxa* —per exemple— en què Tutau es troba dirigint el teatre del carrer de les Corts. Hi afegim, a més, una ressenya de J. Roca i Roca per a *La Vanguardia* (01.01.1894) en què feia resum de l'any anterior:

La compañía que trabajó en el Teatro de la Granvía bajo la dirección del señor Tutau, dió á conocer pocas obras catalanas y aún éstas de escaso mérito: en cambio tomó por su cuenta el

⁴³⁷ ARTÍS, Avelí. "Teatre Nou. La Baldirona. Opereta de Àngel Guimerà i el Mtre. Morera" a *Teatre Català*, n. 103 (14.02.1914), p. 123-124.

⁴³⁸ BASTONS, C., "Gerona de Galdós: Narració i drama, aproximació a uns interrogants" a *Revista de Girona*, n. 169, març-abril de 1995, p.38-42. Després a "Aproximación crítica al drama Gerona", ponència inclosa a: ARENCIBIA, Yolanda [et al.] (2000). *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. En línia a: < <http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/galdosianos/id/898/rec/57> > [Consulta octubre de 2012].

estreno en Barcelona de la producción de Pérez Galdós titulada *la de San Quintín*, que con todo y haber sido recibida con aplauso, alcanzó un corto número de representaciones.⁴³⁹

i que ens porta a pensar que els contactes del figuerenc amb Galdós foren motivats pel desig de Tutau de representar-lo a Barcelona i no pas a Madrid, sobretot després del fracàs que tingué allí *Gerona*, i tenint en compte la predilecció de Tutau per les novetats dramàtiques. Per acabar, la necrològica de *La Tomasa* a què ens hem referit deixa molt clar que va declinar totes les ofertes de les empreses de Madrid perquè “era home que fora del seu país (ell m’ho havia confessat distintas vegadas) s’ veyá desorientat com un peix fora del aygua”.

Per concloure aquesta faceta, només fem notar que Artís es guardà la referència d’alguns articles publicats a *Lo Teatro Català* sobre el concepte que es tenia llavors de la direcció escènica i el replantejament que se’n va fer amb la tasca de directors com Tutau. Atès que és un tema que se’ns escapa del present treball, però que no deixa de ser significatiu per a la història de la nostra escena, ho reservem per tractar-ho amb més profunditat en una altra ocasió.

En un altre ordre de coses, la trajectòria professional d’Antoni Tutau, nascut el 1838,⁴⁴⁰ va començar amb vint-i-sis anys sota les ordres de Gervasi Roca, com havíem dit anteriorment. Malgrat haver nascut a Figueres, tota la seva carrera teatral transcorregué a Barcelona, que sapiguem, ja que s’hi desplaçà després d’haver combatut a la Guerra d’Àfrica, la qual l’ensexampà fent el servei militar. Pel que expliquen les notícies que en tenim, ocupà el càrrec de caporal d’artilleria rodada.

A la seva Figueres natal feia de fuster, ofici que deixà per dedicar-se el teatre “pel qual sentia desde noy una vocació irresistible”. El mateix s’afirma en la ressenya del seu traspàs a *L’Atlàntida* “deixà el ribot y la garlopa en la fàbrica de ca’n Llanas per anar á Romea ab en Gervasi Roca ó á dirigir els primers passos d’aficionats que després han sigut actors molt aplaudits”.⁴⁴¹ És l’únic que se’n sap de la seva joventut. Caldria, doncs, comprovar si durant els primers vint anys participà d’alguna societat particular com fou el cas de molts actors barcelonins o el del tarragoní Miquel Ricomà. És estrany que en cap altre article es mencioni el fet d’haver fet teatre d’aficionats o en teatres oficials gironins i de la mateixa Barcelona. De fet, els primers anys de la trajectòria professional també són confusos, fins i tot per a Artís i Morell.

Per una banda, a l’*Homenatge* i a la necrològica de Roca s’afirmava que entrà a treballar d’actor contractat amb la companyia de l’Odeon abans que s’hi instal·lés Frederic Soler. En

⁴³⁹ Per a l’èxit d’aquesta obra, veure el número 792 de *L’Esquella de la Torratxa*, (16.03.1894) p. 11 i pòster central de doble fulla amb fotografies.

⁴⁴⁰ Fem notar que a l’*Homenatge als que foren comedians...* hi diu 1844 i alguna mà hi guixà en llapis al costat la data de 1838, que és la que consta al sobre del fons Artís i la *Gran Enciclopèdia Catalana*, que seguim igual que en l’afer de l’ortografia de Mascla. Morell (1995a: 117) també apunta el 1844, suposem que seguint l’*Homenatge*. Si com afirmen tots, anà a la Guerra d’Àfrica durant el servei militar, la data de 1838 és la més lògica. Per a la seva biografia, hem partit d’aquella font, la necrològica de Roca i Roca, les dades del fons Artís, Morell (1995) i els breus i articles que hem pogut localitzar en la premsa esparsa.

⁴⁴¹ [s. a.] “D. Antoni Tutau”, *L’Atlàntida* n. 50 (23.04.1898), p. 7.

canvi, per una altra, Morell (1995a: 102 i s. i 117) constatà que Tutau no aparegué en cap de les llistes de la companyia regular (hivern, festius) de l'Odeon, dirigides per Cazurro i Villahermosa entre el 1860 i el 1864. Una altra font que el col·loca a l'Odeon és Enric Borràs, que en les seves memòries (1956: 34) diu que saltà del quarter d'artilleria on prestava el servei militar a aquell escenari i al de l'Olimpo abans del Romea.

En canvi, per l'altra, Artís —i Morell, després a través de les llistes publicades en premsa— situen els inicis de Tutau no pas a l'Odeon, sinó en les temporades d'estiu dels Campos Elíseos sota la direcció de Gervasi Roca al llarg dels estius entre 1864 i 1871. Una dada que Morell no contemplà i que deixà anotada Artís és que el setembre de 1864 Antoni Tutau actuà sota les ordres de Fernando Guerra al teatre de l'Olimpo. De ben segur que hi passà tot l'hivern confirmant, d'alguna manera, que no coincidí amb Frederic Soler a l'Odeon.

La primera temporada d'hivern que passà en condicions fou fent de primer actor de caràcter al teatre Romea, dirigit pel seu mestre Gervasi Roca, el 1865-1866, amb qui seguí una temporada més abans del trasllat de La Gata de l'Odeon al Romea. Mentre que la gran majoria d'actors del Romea amb qui Tutau havia treballat van marxar-ne, com ara Gervasi Roca o Ermengol Goula, ell s'hi quedà i esdevingué primer galant de la secció catalana al costat d'en Fontova, Paca Soler i els grans de l'altre teatre del carrer Hospital.

Amb tot, l'any següent (1868-1869), quan Parreño es posà al capdavant del Liceu, Tutau se n'hi anà per ser-ne el primer actor de caràcter durant tres temporades consecutives. No va deixar de treballar amb Roca, ja que al llarg de tota la dècada dels seixanta (i puntualment el 1874) va fer els estius als Camps Elisis. Altres teatres on actuà els estius foren el Tívoli, el Buen Retiro (1880), Ribas (1885, festius), Prado Catalán (1876), el teatre de la Zarzuela —que dirigí l'estiu de 1868 abans de fer gira per Girona i Figueres, la seva ciutat natal—, el Principal de Palma (1874 i 1887), els Jardins d'Euterpe (1876) i el Fortuny de Reus (1885), Mataró (1877 i 1881), Vilanova i la Geltrú (Teatre Apolo, 1883)... la llista és interminable i passa per les principals ciutats del país, Tarragona inclosa, per descomptat.

En encetar-se els setanta, decidí formar una companyia pròpia de la mà de Joan Perelló, com hem vist. Així, a partir del setembre de 1871 va erigir-se com a primer actor i director del Teatre Olimpo i el Saló Novedades. Coincidí que aquell any, Carlota de Mena uniria la seva carrera a la del figuerenc formant la parella teatral catalana per antonomàsia. Al teatre Novedades actuava la companyia d'Antonio Vico (1872-1873), de la qual era el segon galant (òbviament, Vico n'era el primer), i Tutau tenia al seu càrrec el primer galant de la secció catalana. Després d'una temporada en què Artís en perdé la pista (73-74), va tornar a l'Odeon per dirigir-lo. El vincle amb el local que l'emparà en debutar va durar tan sols una temporada, ja que l'any següent marxà a Vilanova i la Geltrú.

Més o menys estabilitzat al Novedades a partir dels últims anys dels setanta, alternà puntualment alguna temporada amb altres locals com ara el Teatre Español, segons el testimoni d'Anna Monner i el d'Artís, el 1879-1880,⁴⁴² el Liceu (1880-1881, Quaresma de 1882 i 1883) o el Tívoli, transformat perquè fos teatre d'hivern (LV 15.09.1883) on estrenà *La taverna* de Zola el març de 1884 en la primera sessió de la societat Emilio Mario. Passades les dues campanyes de l'Associació d'Autors Dramàtics, acollí els actors que marxaren del Romea tant el 1890 com el 1895 (CURET 1967: 249) i romangué al Novedades fins el 1896-97 (tret de les temporads 93-95 que ja hem vist que actuà al Granvia de Barcelona).

Pel que fa a l'Associació, els articles que Josep Artís li dedicà deixen veure un Tutau pragmàtic i bastant al marge de les disputes entre els autors i el monopoli de Frederic Soler:

S'ha de dir que Tutau, director i empresari, anava preferentment a la seva, que en aquella hora precisa eren drames del caire de "La portera de la fábrica", "El cuchillo de plata", "El cazador de águilas", "María Menotti, la loca de los Alpes" [...] títols que nodrien el seu repertori habitual. [...] Una referència immillorable em permet d'assegurar que a la segona temporada col·laborà Tutau a l'obra de l'«Associació d'Autors Catalans» amb un cert desmenjament.

A partir d'aquí relata que en la tertúlia que tenia lloc al seu camerino van concloure que el nostre teatre no havia arribat a les capes altes del poble i que fora del Romea no era viable fer-hi teatre en català, perquè aquest havia esdevingut "una perllongació de la llar". Per això, per apropar-se al públic, era necessari copar el Romea, cosa que Tutau rematà amb un "amb Soler a dins".

I és que tant en la primera dissidència com en la campanya de 1890 amb Salvador Mir, el teatre català era tingut com una secció més de la programació setmanal (dos dies de set), només susceptible d'ampliació en cas d'èxit i amb una peça castellana de gènere *chico* com a final de funció. A més, ja hem vist amb Fontova quin fou el tractament dels actors procedents del Romea al Novedades.

Seguint amb Tutau, la darrera campanya que féu com a actor i director tingué lloc al Teatre Principal i duia, com havia fet gairebé sempre, repertori tant català com castellà. Respecte a això darrer, *La Vanguardia* (13.10.1897) es féu ressò d'una reclamació que algú li va trametre per demanar l'adopció de nous corrents dramàtics en totes dues seccions, atès l'estat de "abatimiento por que pasan las escenas catalans y castellana, debido sin duda á la ausencia de elementos nuevos y vigorosos que las impulsen hacia una dramaturgia seria y como corresponde al grado de cultura de Barcelona". Els qui combatien la decadència de l'escena a finals de segle veien en Tutau, per tant, un element capaç de flanquejar-la gràcies a la introducció de "producciones vigorosas, con asuntos de trascendencia social de que tan ricos manantiales

⁴⁴² BONAVIA, Salvador "Una entrevista a l'Agna Monner", *Teatre Català*, n. 68 (14.06.1913), p. 393. Artís subratllà en la fitxa corresponent l'estrena d'*El registro de la policía*, adaptació d'Eduard Vidal i Valenciano d'un melodrama francès. Monner féu el paper de Zurda, una pidolaire malvada.

ofrece la humanidad de nuestros días, como han sabido demostrarlo los grandes autores contemporáneos de otros países”.

Antoni Tutau morí d’una afecció cardíaca el 21 d’abril de 1898 a Barcelona (no pas el 1894, com afirma erròniament l’orla de *La Escena Catalana*). En la ressenya de *La Publicidad* (22.04.1898, nit) descriviren l’actor i director com una de les principals figures del nostre teatre que havia col·laborat tant en constituir-lo com en regenerar-lo amb el seu entusiasme i voluntat. En la constitució, la bona fe amb què treballava ajudà els primers dramaturgs a fer lluir les seves obres; en la regeneració, el suport i patrocini a les temptatives d’”arte nuevo” li van valdre el respecte de tot un país i un lloc en la seva història.

4.2.2.4.2 Carlota de Mena

La data i el lloc de naixement d’aquesta prestigiosa actriu la sabem gràcies a les *Contalles crepusculars tortosines* de Francesc Mestre i Noé, cronista oficial de la ciutat de Tortosa que va tocar totes les tecles possibles del món cultural ebrenc del Dinou (1984: 65).

En el capítol que segueix a la fundació del Liceo de Tortosa (1840) amb què reivindicà el conreu del teatre en aquella ciutat —malgrat que fos un local amb “reminiscències dels antics corrals”—, Mestre i Noé es deturà en alguns dels actors i actrius que hi van circular, entre els quals s’incloïa la família de Carlota de Mena. Pel que explica, eren actors que passaren llargues temporades a la ciutat, en una de les quals “l’actor don Miquel de Mena va tindre el goig de veure nèixer sa filla Carlota”, dada que procurà documentar mitjançant els llibres de baptismes de la catedral i amb el testimoni directe de la mateixa Mena.

Filla de Miquel de Mena, còmic de Barcelona i de Dolors Zamora, graciosa natural de Lebrija (Sevilla),⁴⁴³ va néixer al carrer de l’Àngel el dia 13 de febrer de 1845. El tortosí deduí fins i tot la ubicació concreta, atès que no es consignava cap número en la partida de naixement. Mestre creia que Carlota nasqué a l’Hostal de l’Àngel, edifici que feia cantonada amb el carrer Montcada i on s’hostatjava la família d’intèrprets.

Sent filla d’actors no va trigar gaire a debutar. Amb nou anys, va començar actuant en una companyia al costat del famós actor murcià Julià Romea i de Manuel Osorio de la mà de la seva mare,⁴⁴⁴ i més tard ho féu amb Valero i Vico representant teatre castellà (1883, 1888), llengua

⁴⁴³ Arreu apareix com a Dolors de Mena, fins i tot en el sobre que li reservà Josep Artís en el seu Material per al diccionari biobibliogràfic, caixa núm. 14, epígraf “Mena, Dolors”. Al mateix lloc, hi ha dipositat el sobre “Mena, Carlota”. Dolors Zamora participà en l’estrena del drama d’Angelon *La Verge de les Mercès*. La poca activitat recollida per Artís la situen a cavall del Circo Barcelonés, el Principal de Barcelona i l’Odeon, d’on fou primera característica intermitentment entre el 1861 i el 1867. Moltes de les dades sobre Zamora recollides pel periodista surten de l’article “D.^a Carlota de Mena” de Josep Roca i Roca [P. Del O.] a *L’Esquella de la Torratxa*, n. 369, 06.02.1886.

⁴⁴⁴ En el sobre dedicat a Dolors Zamora la dada més antiga és la que la situava a Tarragona el novembre de 1850. Després, salta fins la temporada 55-56 en que treballà a les ordres de Juan de Alba i Leandro Roger alternant el Teatre Principal i el Teatre Circo Barcelonés, llavors sota una mateixa empresa (CERVELLÓ 2008: 816). Enlloc

amb què no va deixar mai d'interpretar (com hem dit per a Tutau, aquest va dur sempre repertori bilingüe). Enric Borràs recordà Mena precisament en introduir Antonio Vico com a mestre i ídol (1956: 35).

Amb tot, els pares van creure necessari inscriure-la com a alumna al Conservatori Barcelonès, potser pensant més en la dignificació d'un ofici que un perfeccionament artístic. Així, Artís la hi registrà en algunes funcions representant obres de Bretón de los Herreros que els alumnes posaven en escena al teatre Odeon per practicar o examinar-se. Curiosament, les entrades d'Artís corresponents a aquest període d'aprenentatge no duen l'epígraf "Carlota de Mena", sinó "Carlota Casellas". No és fins el gener de 1861, quan ja és una sòcia de mèrit de l'entitat, que apareix amb el cognom amb què es féu coneguda. N'ignorem el motiu. La darrera de les entrades corresponents al Conservatori fou la de la seva primera funció de benefici el març de 1862, per al qual cantà l'ària de *La Traviata*.

Un altra entitat d'aficionats en què participà Carlota de Mena fou en la secció dramàtica de l'Orfeon Barcelonés entre el gener de 1862 i el març de 1863 al costat de Lleó Fontova i Iscle Soler, amb qui tornaria a coincidir al llarg de la seva carrera, com fou el cas de l'estiu del 1868 als Camps Elisis.

Tornant al carrer Hospital, és necessari remarcar que hi entrà com a dama jove de la companyia regular la mateixa temporada 1861-62 al costat de sa mare (MORELL 1995a: 103), que n'era primera actriu de caràcter, a pesar que les altres fonts en dissenteixen. A l'*Homenatge als que foren comediantes...* el debut a l'Odeon no tingué lloc fins el 1865 ("amb vint anys") i "en les seccions (?) de 'La Gata'"; Curet (1967: 292) el situa, com l'orla de *La Escena Catalana*, el 1866. Per acabar, les estrenes en què la registrà Artís en el plec corresponent comencen a partir de la temporada 1866-1867, la primera de les quals és *La virtud i la consciència* de Vidal i Valenciano on interpretà "una joven de 17 años". Això darrer ens fa pensar que tret de Morell, els autors confongueren les primeres estrenes de pes amb l'entrada en aquell teatre.

En una línia paral·lela, trobem un nou desgavell de dades sobre la seva permanència. Morell i l'*Homenatge* diuen que en marxà el 1871, mentre que *La Gran Enciclopèdia Catalana* ho avançà un any, al 1870. Artís, a banda de ser l'únic a dir que la temporada en què s'estrenaren *Les joies de la Roser* (1865-1866) "estuvo la Mena ausente del teatro", deixà apuntat que el gener de 1870 deixà de formar-ne part tot i que la temporada de 1871-1872 actuà de nou en aquest teatre i al costat d'Antoni Tutau (abans de marxar plegats a l'Olimpo per ser-ne la primera dama per sempre més). Un altre document que donaria validesa a aquesta datació és

s'esmenta Romea. En canvi, en el sobre de Carlota hi consta una fitxa que sembla un breu copiat arran de la mort [sense filiació] en què s'apunta que el debut fou al Principal fent el paper de nena al drama *Hija y madre*, segurament pres d'aquell article de Josep Roca i Roca.

l'article de Josep Roca i Roca, que diu ben clarament que fins el 1870 va fer de dama jove i que a partir de llavors va representar només papers principals.

Mentrestant, el 1869 nasqué la filla del seu primer matrimoni amb Josep Delhom, Dolors Delhom Mena, que també seria actriu i que hem vist que es casà amb el fill de Mercè Abella i, en segones núpcies, amb una altra eminència de l'escena, Enric Borràs, amb qui Carlota treballà a partir de la mort d'Antoni Tutau (1898), als teatres de Novedades, Tívoli, Líric i els de comarques durant els estius.⁴⁴⁵

A partir del moment en què Carlota de Mena es va unir a Antoni Tutau professionalment i sentimentalment, resulta balder resseguir-ne la trajectòria, atès que és la mateixa que ja hem desglossat en l'apartat dedicat al figuerenc. Respecte a aquesta simbiosi artística, Curet (1967: 292) afirmà que algunes veus van denunciar cert tracte de favor en detriment d'altres primeres actrius, especialment Mercè Abella i en les estrenes de Guimerà. Tot i que no esmenta d'on extreu la informació, cosa que lamentem, torna a surar la qüestió de la rivalitat entre els dramaturgs i el paper d'Antoni Tutau en l'Associació d'Autors Catalans i la posterior empresa de Salvador Mir.

Les estrenes més importants que va protagonitzar en l'etapa amb Tutau foren normalment les dels autors vinculats a l'AAC, com ara Pere Anton Torres, a qui estrenà *La clau de casa* (1873) o *Lo full de paper* (1878). Destaquem *La taverna* (1884), *Sogra i nora* (1890), *Gal·la Placídia* (1879), *En Pólvora* (1893) o *L'argolla*, d'Iglésias (1894) dels dos plecs que Artís arribà a reunir.

Ja en solitari, l'actriu tortosina va continuar al Novetats durant dues temporades més després de la mort del seu company. La temporada 1902-1903, però, va marxar-ne. Va acabar la seva carrera al Maresme, i cal desmentir un error que s'ha anat repetint sobre el seu final, causat per una mitificació posterior: la mort no la va agafar a sobre de l'escenari del teatre de Mataró mentre representava el drama de Tamayo *Locura de amor*, sinó que allí li sobrevingué un atac d'apoplexia i la van haver de dur al seu domicili on, allí sí, moriria l'endemà. La mateixa notícia necrològica de *La Vanguardia* on s'explica això, deia que havia fet lluir els personatges del teatre català però que, darrerament, s'havia centrat més en els del teatre en castellà (LV 30.12.1902).

Temps després, Carlota de Mena va quedar com un referent i una primera figura del teatre català de la segona meitat del segle XIX i sempre sortia a la llum com a tal en homenatges a altres actrius contemporànies.

Finalment, reaparegué en algunes pàgines de la premsa un cop morta gràcies a una polèmica que avui provoca, si més no, una rialla al lector. El 1916, Ignasi Iglésias va proposar

⁴⁴⁵ L'esmenta Borràs a les seves memòries (1956: 20).

erigir un bust a Fontova. En vista d'això, un grup d'admiradors va voler un homenatge tal per a l'actriu. La festa per recaptar fons es va dir el "Festival pro-busto de Carlota de Mena" i els redactors de la revista *Teatre Català* van veure en aquesta empresa una absurditat, ja que per la mateixa regla de tres, s'haurien d'erigir monuments a cada cantonada per a tots els que van ajudar a fer gran el teatre català.

Astracanades a banda, la figura de Carlota de Mena, malgrat tanta rellevància, ha estat poc glossada. Així com en altres intèrprets disposem de descripcions més o menys perfilades de com actuaven i quins eren els seus punts forts i dèbils (començant per "Los actores del teatro catalá" de Riera i Bertran), en el cas de Mena només disposem de les poques referències de l'actor Enric Borràs, l'article de Josep Roca i Roca —de qui estrenà *Lo bordet* (1886)— i, finalment, d'Adrià Gual.

Roca (1886) li destacà la veu simpàtica, un temperament més sentimental que nerviós, tarannà d'estudiosa i "propensa á identificarse ab los personatjes que representa". Era versàtil a l'hora de representar tant en català com en castellà i per això afirmava que "son repertori es infinit". Demanava, per acabar, que pogués formar part d'una companyia de primera línia per treure a la llum tot el potencial, les seves condicions naturals en obres més llargues perquè l'escena catalana pogués comptar amb una digna rival d'algunes "notabilitats extrangeras que s'enduen los nostres diners y'ls nostres aplausos"

D'altra banda, amb Gual va col·laborar amb el Teatre Íntim (un altre cop, via Tutau), més concretament, en l'obra *Espectres*, d'Henrik Ibsen. S'encarregà de la senyora Alving, la mare d'Osvald.

Carlota de Mena era una dona bellíssima i d'un caient natural de senyoria. Amb els ulls oberts a les realitats presents, tot d'una els endevinàveu somniosos i transportats. La seva veu tenia el to vellutat de la viola d'amor, i la modulava meravellosament sense cap mena d'afectació, aplicant-la, però, amb solemnitat i justesa a totes les gradacions de l'emoció. Ni els estiregassalls avesats del melodrama, ni els corrents de la paorosa rutina, no havien pogut fer clot a les reserves del seu bon gust, i era tothora una veritable figura de teatre, perquè reunia als dots de la veu i del gest afable i solemniós una presència excepcionalment austera i decorativa. (1960: 120)

El jove Gual s'empetitia davant seu i no gosava dirigir-la, però Mena era conscient que el projecte de l'Íntim era una novetat de les moltes que havia pogut traspasar de la mà de Tutau, per la qual cosa demanà que l'acotés, que l'ajustés a la seva voluntat: "No veu que jo sóc nova entre vostès? Tinc por que em respecta massa".

Va considerar que era el to de la gent de vàlua, de "qui no tem res enfront dels seus prestigis", la "modèstia del convençut, que sóna per resultat les grans, les eficacíssimes col·laboracions" fins al punt que s'hi arrecerà com un fill, "prop dels encisos i les defenses heroiques d'aquella gran actriu" que descrigué com a segura i sentida en els papers que li encomanaven.

Amb Mena concloem les trajectòries dels primers intèrprets de les companyies que dugueren a la ciutat de Tarragona la major part del repertori en català que s'hi va representar.

CAPÍTOL 4. EL TEATRE REPRESENTAT A TARRAGONA ENTRE 1864 I 1880

PRIMERA PART. LA RECEPCIÓ

Després d'haver vist el quan, l'on i el qui de la història del teatre a la ciutat, toca escatir quin repertori va ser posat en escena. Per fer-ne la descripció utilitzarem les cartelleres publicades en premsa que conformen la nostra base de dades.

Els objectius d'aquesta anàlisi són eminentment descriptius. Amb tot, a partir del retrat procurarem donar resposta a les incògnites que hem plantejat com a fites de la recerca.

L'objectiu és paral·lel a l'emprat per Carme Morell per al teatre de Serafí Pitarra (1995a: 141). Així, si l'autora va quantificar el salt del teatre en català a partir de l'estiu del 1864 —quan l'èxit de Soler va prendre “proporcions d'incendi”—, nosaltres analitzarem quan va arribar “la foguerada” a la ciutat i en quines dimensions. A partir d'aquí, pretenem analitzar, també, quins altres autors protagonitzaren la revifada del teatre escrit en llengua catalana, la possible incidència del tipus de locals on es representà teatre, així com de les companyies dramàtiques i si tot plegat modificà els gustos del públic tarragoní i dels programadors o gestors dels diversos locals.

De manera més particular, volem estudiar el fenomen de les funcions de benefici. Com és sabut (SUERO 1987: 14), en arribar el final de la temporada o del contracte estipulat, les companyies oferien aquest tipus de funcions per recaptar uns diners extra a banda del que ja estava pactat. Es tractava de funcions en què un actor o un membre implicat en el funcionament del teatre escollia el repertori i s'enduia la recaptació total un cop descomptades les despeses habituals de la representació (s'hi incloïen, entre altres, com podem veure en els plec de condicions del capítol segon, el preu de l'enllumenat i el sou de l'alcaid). També era habitual disposar una mesa petitòria a l'entrada del local perquè el públic diposés la voluntat, sobretot en les funcions el benefici de les quals anava destinat a obres benèfiques o solidàries amb víctimes de catàstrofes, per exemple. L'interès d'aquest tipus de funcions rau en el fet que l'objectiu principal era fer acudir com més públic millor i, en conseqüència, les obres escollides havien de tenir aquest poder de crida. En definitiva, eren les més populars entre el públic, primer i últim motor de l'espectacle, seguint Recasens (vegeu els annexos del capítol de locals).

En alguns casos, si el beneficiat o beneficiada era un dels intèrprets de la companyia, la peça escollida solia ser aquella en què podia aconseguir major lluïment segons el rol en què estava especialitzat (barba, genèric, dama jove...). En el cas de les companyies líriques, la tria anava en un mateix sentit d'acord amb la tessitura. Això donaria peu, en els casos en què els intèrprets esdevingueren primeres figures d'un incipient *star sistem* teatral, que se'ls acabés relacionant amb un paper concret. Fou el cas, per exemple, d'Enric Borràs i el Manelic de *Terra*

baixa, així com el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*, els personatges estandard de la seva carrera. Destriant, doncs, el repertori que era seleccionat per aquesta preferència dels histrions, volem analitzar el grau d'incursió del teatre català en els beneficis i, en definitiva, si era tingut per les companyies com un repertori amb impacte positiu en el públic.

Pel que fa a la recepció, també és d'interès veure el tractament que va fer la crítica del teatre català. En el cas de Tarragona, com hem anat apuntat en altres llocs d'aquesta recerca, no disposem d'altre referent concret d'àmbit local que el crític del *Diario de Tarragona*, Josep M. Recasens Sanahuja, encarregat de les revistes setmanals fins al 1869. Aquestes conformaven una mena de caps de Pandora on podien encabir-se des de notícies sobre visites règies fins a autèntiques declaracions d'amor per una noia anònima de la llotja de davant de l'escenari (DDT 21.11.1867). Després del 1870 i fins el 1874, les revistes van deixar de publicar-se i es van reprendre el 1874 amb menor freqüència. Durant tot el tall acotat, a més, no sempre van tenir el teatre com a centre d'interès. Les úniques firmes que ens han pervingut d'aquesta segona etapa són les de Z. i les de R. perquè la resta no en duïen. Per al cas d'*El Tarraconense*, una altra capçalera del període que va acabar fusionant-se amb el *Diario*, només va publicar durant un molt breu període de temps una "Semi-revista teatral" signada amb el pseudònim Blasillo. En tots els casos, no es detecten canvis significatius en la forma de procedir, tot i que sí que la *línia editorial* d'*El Tarraconense* es mostra més bel·ligerant en el tractament d'alguns aspectes controvertits del teatre i del repertori, com veurem.

Cas a part són els pocs casos en què es van reproduir articles de crítics externs. Es tracta de peces periodístiques de Luis M. de Larra,⁴⁴⁶ Frontaura,⁴⁴⁷ un tarragoní lletraferit i desconegut que signava M. i que publicà una crítica de l'obra *El corazón en la mano* d'Enrique Pérez Escrich,⁴⁴⁸ i un "autorizado escritor" que va analitzar *Los soldados de plomo*, de Luis Eguílaz.⁴⁴⁹ Tot i que només van aparèixer molt puntualment i no poden ser definitoris, ens poden donar una idea de quin era l'epicentre de referència en matèria de crítica dramàtica del *Diario de Tarragona* (o, com a mínim digne de ser reproduït íntegrament): això és, la crítica que dimanava

⁴⁴⁶ Es publicà a la secció Variedades (DDT) i dividit en tres parts la seva crítica de *Venganza catalana*, el drama en quatre actes i en vers d'Antonio Garcia Gutiérrez estrenat el 4 de febrer de 1864. Es correspon als dies: 17.02.1864, p. 2-3; 18.02.1864, p. 3 i 19.02.1864, p. 2-3. Larra fill remet i inclou fragments de la crítica que son pare, M. José de Larra, va escriure amb motiu de l'estrena d'*El trovador*. Article original publicat a: *Gaceta de Madrid*, núm. 38, (07.02.1864), p. 4.

⁴⁴⁷ Ressenya breu de la sarsuela còmica, lírica i fantàstica titulada *Revista de 1864 y 1865*, de José M. Gutiérrez de Alba, publicada com a gaseta (DDT 16.02.1865), p. 2.

⁴⁴⁸ També a la secció Variedades (DDT) i dividit en dos parts: 31.03.1865, p. 2 i 3 i 01.04.1865, p. 2. Considera l'argument força recorregut (*Dalila*, d'Octavi Feuillet, *Les femmes de marbre*, de Thiboust o *El hijo pródigo* d'Alarcon comparteixen tesi), acusa l'obra d'Escrich de "pesada superabundancia" i denuncia la poca novetat en els personatges. La trinxada és antològica.

⁴⁴⁹ Publicat a la secció Variedades (DDT) els dies 20 i 21 de desembre de 1865. En aquest cas, la figura de la dona exemplar, l'àngel de la llar oposat a la falsa moralitat de les *Traviates* sentimentals, lluita contra els vicis en un veritable lliçó de comportament. La naturalitat de les situacions i el to poètic —segons el crític— permeten bascular entre el drama sentimental i la comèdia moratiniana.

de Madrid. En aquest sentit, valguin els mots d'inici de M. com a diagnosi d'una situació que ell mateix, com a excepció que ens confirma la norma, denunciava:

No sé, ni me importa saber, lo que de esta produccion ha dicho la prensa madrileña: temo, además, que de meterme á averiguarlo, no habia de dar sino con juicios críticos de compadrazgo y gacetillas de reclamo. No seria esta la primera vez que en provincias, á pesar de toda nuestra buena voluntad, no encontráramos cosa alguna que aplaudir en dramas que venian de la corte coronados de laurel y flores de oro.

Certament, seria del tot improcedent posar els articles dels redactors del *Diario* a la mateixa alçada d'una crítica especialitzada i fonamentada com la del crític tarragoní més destacat, Josep Yxart, per exemple, o les de Rimont, Piferrer o Mañé i Flaquer del *Diario de Barcelona*, considerat per Gibert com un “instrument indispensable per entendre la realitat teatral de Catalunya del moment” (2005: 356). L'abismal diferència, però, ja ens dóna les coordenades per situar els mateixos marges de la recepció. És a dir, per a un tarragoní o tarragonina de meitat del Vuit-cents, les revistes de Recasens i companyia eren la principal referència en matèria d'art dramàtic. Si més no, era la primera i més propera valoració de què havien pogut disposar fins a l'aparició d'*El Tarraconense*, com ja hem vist i, sobretot, fins al 1875, any en què va aparèixer una nova capçalera, *La Opinión*. A pesar de nàixer com a alternativa ideològica, aquesta publicació tampoc va diferir substancialment en matèria de crítica dramàtica de la del *Diario de Tarragona*. Altres publicacions del període que acotem com *La Prensa Libre* o la revista de l'ATCO no van dedicar-hi espai. A la pràctica, doncs, tot seguia reduït al mínim.

Pel que fa a la recepció de crítica teatral no restringida a un àmbit local, cal tenir present, d'entrada, els números que fèiem en el primer capítol relatius a la taxa d'alfabetització mitjana de la ciutat, d'una banda. De l'altra, però estretament vinculat a aquesta taxa, s'hi troba l'accés i el consum de la premsa “exterior”. Comptat i debatut, els ciutadans que podien accedir a periòdics amb ressenyes dramàtiques de certa entitat com el *Diario de Barcelona* eren una franca minoria que, en cap cas, podia ser representativa del global de la ciutat. Pren més valor, en aquest àmbit, la iniciativa de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera d'obrir un gabinet de lectura amb la corresponent hemeroteca, per bé que el nombre de socis total tampoc pugui fer variar la representativitat del col·lectiu de tarragonins atents a les corrents d'opinió sobre literatura i art escènic.

Abans d'entrar en matèria, ens reca haver de prescindir d'un estudi més detallat de la producció completa de Recasens Sanahuja i de les possibles influències rebudes, siguin de l'òrbita catalana, siguin de l'espanyola o estrangera. Els motius són tant el volum d'obra de què

disposem,⁴⁵⁰ com la mateixa naturalesa dels textos, sovint allunyats dels objectius de la present recerca.

1. L'única signatura. El crític Josep Maria Recasens i Sanahuja

Josep Maria Recasens i Sanahuja disposa d'entrada al *Diccionari de teatre de les Illes Balears* com a Josep Maria Requesens i Sanahuja (vol. II: 147) redactada per Gabriel Julià Seguí.⁴⁵¹ Segons hi consta, aquest prolífic i inèdit autor teatral i poeta⁴⁵² va nèixer a Maó⁴⁵³ el 1815 i es traslladà a Barcelona per doctorar-se en farmàcia el 1846. La ciutat de Tarragona apareix com a lloc on s'imprimiren bona part de les seves obres i on morí, sense data coneguda.

Per la nostra part volem contribuir a fer llum sobre la seva vida. D'entrada, cal advertir que en tots els documents trobats la grafia del cognom és *Recasens* i no pas *Requesens*, com apunten la GEC i el diccionari dirigit per Mas i Vives. Va morir a la ciutat de Tarragona el dia 25 d'abril de 1878 (DDT i LO 26.04.1878) deixant vídua Josefa Bertran Sapiens, amb residència al c/ Major, 17 (ella traspassà el 1892: LO 13.12.1892). En la darrera etapa de la seva vida, des de 1870 i fins al febrer de 1876 va exercir el càrrec de secretari de la Direcció de Sanitat del Port (DDT 24.02.1876 i 07.08.1870). És l'autor d'un important reglament sobre la salubritat marítima portuària, la *Instrucción y formulario para la admision y despacho de los buques en los puertos y lazaretos españoles con una recopilacion de la legislacion sanitaria vigente para el servicio marítimo y unas bases para un reglamento del personal santiario* (Tarragona: Est. tipogràfic de Tort i Cusidó, 1877). Temps enrere, el setembre de 1866, fou nomenat secretari de la Junta de Sanitat de la província. En la notícia que celebra el seu nomenament s'hi explica que hi havia estat treballant des que es van crear, el 1849 (DDT 11.09.1869).⁴⁵⁴

Creiem que la relació entre l'àmbit sanitari i de beneficència i el món dels teatres —qüestió tractada al capítol sobre locals—, juntament amb la seva afició per la literatura i l'art dramàtic

⁴⁵⁰ Només corresponent al període acotat: 1864-1880. Considerem que aquesta anàlisi detinguda hauria d'abastar un període major per poder copsar la totalitat de la tasca periodística i crítica de l'autor i, també, per poder ubicar-la dins dels paràmetres seculars. A banda, caldrà incloure la seva obra com a dramaturg i la recerca del fons personal, en cas que s'hagi conservat. Per la nostra part podem avançar que no està dipositat en cap arxiu públic de la ciutat de Tarragona.

⁴⁵¹ També a la GEC, s. v. Requesens i Sanahuja, Josep Maria.

⁴⁵² Totes les obres foren escrites en castellà. Julià Seguí recopila un total de sis drames, una traducció d'un altre, quatre comèdies i quatre peces, una de les quals és traducció del francès.

⁴⁵³ Durant la recerca, hem topat amb un article a la versió digital del *Diari de Balears* de Miquel Àngel Limon (26.09.2011) titulat "Menorquins com a bimbolles de sabó" en el qual Recasens (nascut el 1813, no pas el 1815) i metge de gran prestigi és considerat tarragoní, la família del qual s'exilià a Menorca arran de la invasió napoleònica. No és la nostra intenció donar més credibilitat a un article de premsa que a un diccionari especialitzat, però no és el primer cas de vincle entre Tarragona i l'illa de Menorca que hem trobat. Recordem que el primer director de l'ATCO, Mesquida, també procedia de Menorca. A pesar de no tenir referències sobre la qüestió, és molt viable la hipòtesi de vincle estret entre les dues ciutats arran del setge del francès. Deixem per als historiadors la tasca d'aprofundir-hi.

⁴⁵⁴ Vegeu també per a la relació amb l'àmbit sanitari i la *Instrucción y formulario...*: DDT 18.02.1877, 11.04.1877 i 05.08.1877. El director general de Beneficència i Sanitat, després de revisar-ne l'esborrany, va promoure'n l'edició i la difusió a través de tots els directors de sanitat dels ports espanyols.

justificarien que fos nomenat censor de teatres de la província i que, alhora, s'encarregués de fer de crític del diari més important. Pel que fa als primers contactes amb les lletres, és d'interès el record que deixà en la revista del 27 de maig del 1866 a tall d'introducció per a la crítica de la companyia d'òpera italiana dels Campos de Recreo de Camilo Parodi (3.3):

En nuestros buenos años, es decir cuando eramos estudiantes, y quien dice estudiantes dice mozos de buen humor, en aquellos años de pocos quebraderos de cabeza porque el porvenir se nos presentaba de color de rosa, como sucede á todos, aprovechábamos las diversiones que se nos venian á mano, y si alguna la veíamos de puertas á fuera era porque como todo bolsillo de estudiante el nuestro no alcanzaba para todas, y como las que en general hacen las delicias de los cursantes de facultad mayor son las funciones teatrales, en el paraíso, en la ignominia ó sea *debajo del órgano* en nuestros buenos tiempos pululaban docenas de escolares, en cuyo número nos contábamos algunas veces, porque en aquella época Barcelona no tenía mas que el teatro Principal en el que funcionaban compañías líricas compuestas de artistas de merecida fama, y costaba un ojo de la cara un sillón ó luneta.

Desde entonces acá hemos asistido á las representaciones de casi todas las óperas que se han puesto en escena, y hemos oído á muchas eminencias, ó mejor dicho, notabilidades en el canto desde el estreno del Furioso, Norma, etc. hasta la Africana, y á falta de conocimientos músicos, algo se nos ha pegado de cuanto hemos oído para distinguir una cosa buena de una mala, conocer las bellezas de una partitura, notar los efectos de piezas concertantes, y poder decir si ha estado acorde una masa vocal é instrumental.

Un altre àmbit pel qual va mostrar interès fou la història local. Així, en la primera notícia en què l'hem documentat s'anuncia la publicació d'una història sobre el setge de Tarragona durant la guerra del Francès (DDT 27.06.1863).⁴⁵⁵ Igualment, el 1873 trauria a la llum una *Guía para el interior de la catedral de Tarragona* (Imp. Roura) (DDT 30.09.1873). Relacionat també amb el patrimoni, s'hi troba la seva pertinença a la Sociedad de Amigos del País. Segons Rovira Gómez (2011: 234) aquesta associació heretada del XVIII fou refundada als anys 30 del XIX amb l'interès fixat en l'arqueologia i la creació d'un fons museístic i bibliogràfic local.

Ideològicament proper al partit moderat (DDT 24.11.1863), va participar activament en la vida cultural de la ciutat, especialment en les publicacions periòdiques. Segons Luis del Arco, va estar vinculat amb el “periódico de literatura, avisos é intereses locales” *La Adelfa del Franco*, entre els anys 1838 i 1840, publicat juntament amb altres escriptors (1908: 19). Igualment, dirigí *El Recuerdo*, setmanari dedicat a la història, la ciència, la literatura i l'art (1845, aprox.) en col·laboració amb el professor de l'Institut de Segona Ensenyança Agustí Faiges, entre altres. Al costat d'aquestes capçaleres més específiques, s'hi troba el *Diario de Tarragona*, al qual va estar vinculat des d'abans del 1865 —segons tenim documentat nosaltres— i del qual va arribar a ser director. En aquest sentit, ni Luis del Arco (1908) ni Torrent i Tasis (1966) concreten les dates del càrrec; nosaltres hem acotat a través de breus gasetes i de moment, una forquilla que aniria entre 1869 i 1872-73.

⁴⁵⁵ *Tarragona en la guerra de la Independencia. Recuerdo histórico desde 1808 á 1813*. Tarragona: Impremta del *Diario de Tarragona*, 1863.

La seva producció com a crític literari i dramàtic durant el període que ens ocupa abasta certa diversitat tipològica. Així, un bon nombre de ressenyes s'acosten al gènere periodístic. Ara bé, també hi ha articles *de fons* en què s'aproxima a una intuïtiva teoria de l'art dramàtic partint de la seva experiència. Alguns d'aquests ja han estat treballats en el capítol de locals, quan Recasens feia llargues disquisicions sobre la millor manera de governar un teatre i traure'n rendiments econòmics, per exemple. Hi ha un tercer sac de textos en què caben temes d'actualitat, polèmiques o la creació literària personal més lliure.

En efecte, molts dels articles o revistes setmanals recopilats poden descriure's en termes de ressenyes periodístiques d'una o diverses representacions. És a dir, el crític ocupava bona part de l'article relatant de manera objectiva què s'havia posat en escena i quins havien estat els intèrprets més destacats, així com el grau d'assistència. La part subjectiva era mínima en la majoria dels casos i, en termes d'estructura, van arribar a fossilitzar-se de tal manera que la ressenya d'una funció de *perros y monos sabios* podia ser paral·lela a la d'una sarsuela o un drama.

De manera global, en els casos en què l'obra suposava una escenografia o un desplegament de mitjans tècnics extraordinaris es descrivia sumàriament i s'elogiava el pintor o escenògraf encarregat. També s'aprofitava l'espai per exposar queixes sobre l'estat dels locals o el comportament del públic més conflictiu, el del galliner. A més, si hi havia alguna incidència en el transcurs de la representació, s'interpretava com a indicatiu de la bona/mala feina de la companyia (blancs, murmuris del públic, aplaudiments arravatats...).⁴⁵⁶ Això no obstant, una crítica negativa donava peu per aconsellar el director de la companyia o el responsable de l'empresa en qüestions pràctiques, cosa que duta a l'extrem per Recasens transformava una ressenya en una mena d'article *de fons*, aquelles aproximacions a una teoria de l'escena força intuïtiva de què parlàvem. Un petit tast d'actitud paternalista, per exemple, és la ressenya d'*El valle de Andorra* d'Olonia i Gaztambide (ET 30.11.1869):

La linda zarzuela el *Valle de Andorra* que se puso en escena las noches del sábado y del domingo, aunque la primera pareció mas bien un ensayo general, desempeñóse con algun acierto en la segunda. Las primeras partes hicieron grandes esfuerzos para complacer al público quien les recompensó con algunos aplausos. La parte de coros es muy mediana, poniendo muchas veces en peligro el buen éxito de las producciones. El distinguido director Sr. Tó hace tambien esfuerzos inauditos para sacar partido de los coros y de la orquesta, que tambien deja bastante que desear, no porque no reconozcamos buena disposicion en los profesores que la componen, sino por indolencia de los mismos [...] Mucho esperamos de dicho Sr. Tó y mucho de las primeras partes de la compañía, recordando á nuestra simpática primera tiple la advertencia que hace pocos dias le dirigimos; pero tambien **suplicamos á la**

⁴⁵⁶ O el comportament del públic: DDT 15.11.1864: "Que se corrija. —El público que asiste al Teatro se queja y con razón del atrevimiento con que várias personas de las que están entre bastidores aparezcan con el mayor descaro, pasen y repasen á veces por el fondo cuando el telon está levantado, y se cometan otras faltas que no se puede menos de calificar que de desacato. El encargado del interior del escenario debe evitar la repetición de esos abusos de que el solo es responsable y contra quien seguramente obrará la autoridad si se vuelven á presenciar."

empresa tome en consideracion nuestras observaciones, con lo cual creemos ganará ella y ganará tambien el público.

De fet, en la primera revista de la temporada 1874-1875 es plantejava la utilitat de la secció del periòdic i de la tasca del crític Z. en les mateixes coordenades (la cursiva és nostra):

coadyuvaremos á sus buenos propósitos en cuanto lo permitan nuestras humildes fuerzas, hasta *lograr que sea el teatro punto de reunion para la buena sociedad tarraconense* [...]. Enemigos de la adulacion y no menos de la acerba crítica, procuraremos mantenernos en un justo medio, señalando los defectos solo para que se corrijan: indicando las mejoras que juzguemos convenientes y tributando nuestros elogios á los actores que lo merezcan.

També Blasillo en encetar la seva breu aparició a *El Tarraconense*, situava la seva praxi com a suport a l'art escènic:

Amantes del arte y de la belleza como somos, no esgrimirémos, por amor al arte y por decoro de nosotros mismos, nuestra pluma como envenenada saeta, para emponzoñar el corazon y la gloria de los que al arte se dedican: nos limitaremos tan solo á relatar lo que hemos visto y de la manera como hemos creído verlo: tomense pues nuestras observaciones así al público como á los actores, *más bien como consejos de amigo*, que como muestra de pedanteria.

Tanmateix, és més interessant com a text de reflexió sobre la crítica i l'art escènic, si es vol, l'article del 15 de setembre de 1867 de Josep Maria Recasens (DDT) en què descriu els papers dels autors, els actors i la crítica de manera similar a com ho faria l'any següent amb els locals.⁴⁵⁷ De manera resumida, Recasens postula que l'autor i el públic poden seguir els impulsos de la voluntat per tal com el primer disposa de llibertat de pensament i el segon té, a més, el dret que li concedeix haver pagat entrada per l'espectacle. D'altra banda, l'actor i el crític literari no poden improvisar o crear. Els intèrprets, sota la batuta del primer actor i director —no separa càrrecs— han d'estudiar i conèixer l'argument de l'obra, el context i el personatge perquè “lo que tal vez es una ficcion se presente á los ojos del espectador como una realidad”. Pel que fa als crítics, han de cenyir-se al marc establert per l'autor, en primer lloc. Així, cal que sàpiguen quina és la finalitat moral que perseguia l'obra —no es contempla, doncs, altre teatre que no persegueixi altra finalitat— i que hagi estudiat les regles i preceptes dramàtics de referència perquè, finalment, “literariamente hablando, busque las buenas formas, los buenos conceptos, la belleza y perfeccion que deben resaltar en toda obra que se representa”. Això darrer, afirmava Recasens, era el *quid*. Calia que el crític, per jutjar de manera equànime, hagués llegit tractats de declamació, haver vist actuar intèrprets de referència, saber d'història, conèixer les regles d'interpretació a què s'han de cenyir els histrions i, per acabar, conèixer les circumstàncies del context concret (localitat on s'assisteix a la representació i el públic).

Malgrat que siguin pocs, aquest tipus d'articles marquen la diferència entre Recasens i els altres articulistes del *Diario*, i mostren que coneixia el món del teatre, al menys, al mateix nivell

⁴⁵⁷ Transcrit en annexos. Per als de 1868, vegeu els annexos del capítol dels locals corresponents a la temporada 1868-69.

del que exigia als crítics en el seu article. Una polèmica anecdòtica acaba d'il·lustrar com de seriosament es prenia el seu ofici (sobre el qual torna a fer una breu dissertació) i, a més, com parava atenció a la premsa barcelonina (*Diario de Barcelona*), aspecte que també el singularitza. Es tracta dels dos articles publicats sota el pseudònim de *Faust*⁴⁵⁸ (DDT 06 i 13.10.1867). L'espurna fou un solt del Brusi en què segons “nos dicen de Tarragona” la companyia que actuava al Teatre Principal (5.1) tenia bona acollida i que l'abonament era major respecte de l'any anterior.⁴⁵⁹ Irat, Faust responia que res més lluny de la veritat i que la manipulació feta per algú interessat calia que fos esmenada sobretot tenint en compte que “el público tiene en nosotros fijas sus miradas y sabe que el *Diario de Tarragona* ha estado siempre representado en el teatro, que tenemos el deber de decir la verdad y de no permitir que se tergiversen las cosas como tan ostensiblemente se ha hecho”. Ras i curt, algú de la companyia havia passat aquella informació falsejada per fer-se propaganda a la capital i ocultar possibles males crítiques de la premsa tarragonina. La manca de veracitat posava en qüestió la feina de Recasens que, dolgut, va cantar les quaranta, ni que fos ocult darrere del Faust.

En tractar de la feina interpretativa dels actors i actrius, i tornant al global de les crítiques que hem recollit, no solien sortir dels termes de naturalitat o veritat contraposades a passió, sentiment i efectisme segons el que exigís el gènere representat, en l'òrbita del que difonien els tractats de l'època, com el de Bastús:

El drama de los señores Retés y Echevarria titulado *L'hereu*, que se puso en escena anteanoche en nuestro teatro, le cupo un desempeño que habria sido mucho mejor si por alguno de los actores no se hubiese exagerado la espresion de encontrados afectos con entonacion y ademan semitrágicos. (DDT 01.11.1874).

Així, la naturalitat fou descrita per Recasens en els següents termes (DDT 11.10.1868):

La naturalidad es la base de una buena representacion. El actor que al estudiar su papel no estudia posiciones ni movimientos, que procura identificarse con el personaje que representa, que está en escena como si se encontrase en la situacion que le coloca la accion del drama, tendrá en su favor la opinion del público. Las maneras exageradas, las entonaciones que no guardan el claro-oscuro de lo que se dice, las posiciones violentas, y una afectacion que reprueba el buen gusto, debe evitarlas el actor que quiere captarse las simpatias de los concurrentes al teatro. De lo sublime á lo ridículo, asi como de la risa al llanto, no hay mas que un paso, y es un escollo que debe evitar todo actor que tiene amor al arte, y que quiere ganarse un hombre.

Difícil es corregir un vicio ó un defecto, pero el director de escena cumplirá con su deber si los reprende. Si los actores y hablamos en general, pudiesen ser á la vez personajes en escena y espectadores, de fijo que se corregiran de muchos defectos que les pasan desapercibidos; pero que producen un mal efecto desde la parte exterior de la escena.

En aquest aspecte, el biaix de gènere és molt evident. Mentre que els homes són valorats en termes de caràcter, acció, talent, força interpretativa, potència de veu... les dones només destaquen per la veu, la figura, l'adequació de la indumentària o la lleugeresa dels moviments

⁴⁵⁸ A pesar que en reaparèixer la signatura de Recasens ell mateix s'escarrassés a deixar clar que *Faust* li havia cobert la secció durant un temps, l'estil i la prosa ens fan pensar que ell s'hi va amagar darrere durant el conflicte.

⁴⁵⁹ Reproduït pel mateix DDT el 02.10.1867.

perquè seguia vigent l'especialització dels papers o caràcters a càrrec dels actors. Un altre aspecte de la interpretació considerat en les crítiques era l'art de *dir* els versos, de *declamar* correctament sense oblidar passatges i donant èmfasi als versos quan l'escena ho exigís.

També pot aplicar-se la polarització entre naturalitat i efectisme a les companyies líriques, els intèrprets de les quals s'avaluaven en els mateixos termes genèrics (canvieu declamació per cant i reduïu-ho a afinació i ritme), com pot veure's en la ressenya de la sarsuela *Por seguir a una mujer* (DDT 22.10.1876):

En honor á la verdad debemos decir que su ejecucion dejó mucho que desear, contribuyendo á ello las exageradas maneras, impropias de la escena, que se permitió el actor cómico señor Camino. Dicho señor debe tener en cuenta que su papel no es de clow, sino de tenor cómico y la diferencia entre ambos caracteres es bien notable. Además con la forma tomada por dicho actor para excitar la risa, nunca llegará á ser un buen artista que es á lo que debe aspirar.

L'opinió que s'exposava, a més, molt sovint era fonamentada i mesurada segons el grau de reacció causat en el públic. En aquest sentit, resulta paradoxal que fos la recerca de l'aplaudiment fàcil per part dels actors, així com dels programadors a l'hora d'escollir repertori, un dels mals més blasmats per la crítica tocant als intèrprets i les companyies del Dinou. Com hem vist al capítol que els dediquem (vegeu Lleó Fontova o Ermengol Goula, per exemple), l'efectisme que perseguia enlluernar l'auditori era considerat propi d'aquells actors o actrius que no tenien altra aptitud artística que aquella. Era, per tant, un símptoma de mediocritat.

En la majoria dels casos, la lectura de la reacció del públic era presa en positiu: públic satisfet, bona execució, bon repertori. Però hi ha mostres del contrari: la crítica negava la raó a un públic efectivament satisfet. El motiu es trobava en la classe de repertori escollit, allunyat del que la preceptiva d'herència il·lustrada erigia com a modèlic.⁴⁶⁰ Vegem-ho amb la següent ressenya breu del 21 de novembre de 1871 (ET):

Anteanoche tuvo nuestro teatro un lleno completo, especialmente de cierta clase de público, á causa de representarse el drama «Carlos II el hechizado». Durante toda la funcion y muy particularmente en la última escena, hubo una gritería y aplausos atronadores. Aquello parecía mas bien una plaza de toros que una escuela de las buenas costumbres como antes se llamaba al teatro. La empresa sacó buenos cuartos, pero sentimos que para conseguirlos se valga de semejantes producciones.⁴⁶¹

Si la virtut i la moral havien de triomfar a l'escena, autèntica escola de bones costums, tota obra que presentés dissonància seria posada en qüestió.

Anant un pas més enllà en el paper del públic, trobarem les denúncies d'un gasetiller (DDT 25.11.1868) sobre l'excessiu cas que es feia al gust popular, d'una banda. De l'altra, la

⁴⁶⁰ Vegeu Bacardit i Gibert (2003: 44) per a la qüestió de la preceptiva dramàtica.

⁴⁶¹ El drama d'Antonio Gil i Zárate estrenat el 1837 qüestiona la capacitat del monarca, presentat en aquesta obra com un ninot a les mans del seu confessor que, alhora, s'immisceix entre Inés i Florencio, la parella d'enamorats protagonistes. Els moments més arravatats, propis del romanticisme, encara tenien poder de seducció en el públic de principis del seixanta, molt a pesar del classicisme entronitzat per la crítica.

condemna de Recasens a les peces de circumstàncies, obres de temàtica contemporània i connotades políticament a què els dramaturgs acudien perquè sabien que es guanyarien l'aplaudiment amb facilitat (cosa condemnable per tal com els distreia d'escriure sobre els temes realment *importants* —moralitzadors, és clar— i, alhora, perquè ridiculitzaven mitjançant la paròdia personalitats i institucions).⁴⁶² Tots dos exemples van aparèixer no per casualitat arran de la Revolució de Setembre, quan el teatre polític més abrandat tornava a obrir-se camí i la llibertat treia poder a la censura i, per tant, facilitava que l'oferta dramàtica fos regida per la demanda popular:

Teatro. —Los dramas de mucho efecto para cierta clase de espectadores, y que años hacia no se habian puesto en escena por que sus argumentos atacan, ridiculizan ó esponen á la vista del espectador vicios, defectos y barbaridades de otras épocas, se han reproducido desde que el pueblo se ha hecho soberano. El pueblo, ávido de emociones fuertes, horripilantes, goza con los espectáculos que dejan satisfechos sus deseos y sus gustos; así es que los días en que se anuncia que en nuestro teatro se pondrá en escena alguna de esas composiciones que á falta de mérito literario en algunas, abundan en ellas los golpes de brocha gorda, y escenas tumultuosas, puede tenerse por seguro un lleno completo. (DDT 25.11.1868)

Un mes després, Recasens es congratulava que l'empresa hagués rectificat a l'hora de programar el que en algun moment havia acabat definint com bunyols molt saborosos “para los paladares que saben tragar con la boca abierta y apretándose los ijares”:

Parece que la empresa de nuestro teatro conociendo sus verdaderos intereses y deseando complacer á los abonados y el escogido público que tenia por costumbre concurrir á las funciones en los dias festivos, trata de suprimir los dramaturgos de un olvidado repertorio, reproducidos de algun tiempo á esta parte, de los cuales, si bien es verdad que algunos tienen no escaso mérito literario, algunas de sus escenas dan lugar à demostraciones que no estan en armonia con el decoro y hasta con la deferencia à que tienen derecho cuantos contribuyen con su dinero al sostenimiento de la compañía, y que asisten á las representaciones para pasar un rato de solaz y esparcimiento.

La parte del público que va al teatro, no para admirar las bellezas de la composicion, sino para identificarse con los personajes y con las situaciones, que toma al pié de la letra los insultos, las amenazas y hasta los crímenes; que aborrece al traidor porque es un tipo odioso, y que el puñal y el veneno en manos del actor deben causar un efecto real y verdadero, esa parte de público goza tambien en los chistes de buen género, en las escenas jocosas, y rie á mandíbula batiente cuando se le representa una caricatura que ridiculiza al vicio, ó pone de relieve las escentricidades de un personaje. Por esto decimos que ha hecho bien la empresa en no reproducir dramas horripilantes, ó que no merecen la aprobación de la mayoría del público que asiste al teatro. (DDT 20.12.1868)

Per cloure la incidència dels espectadors en la crítica, l'actuació de la *prima donna* absoluta dels Campos, la soprano Giorgini, va donar peu a Recasens per fer una de les seves reflexions respecte de la consideració del públic (DDT 15.10.1865, reproduït en annexos). De manera més desenvolupada i en contradicció amb la llibertat que donaria al respectable en el text posterior del 1867 (DDT 15.09.1867), conclouïa que només es podria valorar la virtut d'una obra dramàtica partint de les seves particularitats i mai en funció del judici de *l'opinió pública* per

⁴⁶² DDT 07.02.1869, fragment reproduït en annexos.

molt que aquesta fos generalitzada, això és, majoritària dins de la disparitat. El motiu no és altre que la vella constatació que tot judici és relatiu i indestruable de l'individu que l'emet.

Serà en tractar del repertori quan Recasens i la resta de crítics puntuals de la premsa tarragonina oferiran alguns —pocs— indicis d'interès per emmarcar estèticament les crítiques. En aquest sentit, podem anticipar que el substrat ideològic beu, efectivament, d'una preceptiva classicista filla de la il·lustració. És paradigmàtica la gasetta que sortí publicada el 24 d'octubre de 1868, l'endemà de suprimir-se la censura dramàtica. Davant de les intencions del govern de suprimir-la, el periodista s'afanyà a recomanar:

[...] la empresa deberá tener presentes los consejos que le dábamos ayer. El teatro debe ser la escuela de las buenas costumbres y la moral pública no se opone á la mas amplia libertad, y como en la escena se representan al vivo las virtudes, los defectos, los vicios, los crímenes, todas las pasiones en fin de ahí es que sin ser partidarios de que se pongan trabas á la libre emission del pensamiento, deseamos que se evite por el medio que se crea mas conveniente, que el teatro produzca un efecto retroactivo haciendo que se *destierren* ó prohiban en él las representaciones de esos abortos de la literatura dramática que no pueden escuchar los oídos menos castos sin reprobarlos, que tiñen de rubor las mejillas por mas que lleven una careta de colorete, que hacen bajar los ojos mas atrevidos y que repugnan hasta á los mas despreocupados.

Però encara ho és més la revista setmanal de finals d'octubre de 1869, en què un ban de l'autoritat sobre ordre públic donava ales al moderat Recasens per a una de les seves disquisicions. Un any després de la revolta liberal, com veurem en tractar els balls, el to del crític va tornar-se especialment bel·ligerant en matèria de moralitat. En aquesta ocasió, relata quin lloc tenien en la societat els espectacles públics, això és, al costat del joc i la prostitució, tres grans càncers socials (DDT 31.10.1869, reproduït en annexos).

Amb tot, també tolerarien algunes llicències a la norma esdevenint així també (BACARDIT I GIBERT 2003: 53):

una bona mostra de l'eclecticisme de l'època, que pretenia integrar algunes propostes romàntiques, però llimant-ne els caires més tallants i evitant sempre les conseqüències revolucionàries que comportava el moviment, i que suposaven, sobretot, una irrupció de formes de realitat en l'escena que ja anticipaven el triomf posterior del realisme. No sorprèn, doncs, la cantilena contra el *sensualisme* que entonen, amb reiteració, els sectors socialment més conservadors.

Entrant, doncs, en el terreny de la crítica sobre repertori concret, es constata per a les crítiques positives allò que M. denunciava en tractar de Pérez Escrich, és a dir, que es perpetrava el gust i l'opinió general dels cenacles dramàtics madrilenys. Sent pràctics, de cara al crític o al gasetiller de torn, remetre a la solvència contrastada d'autors i obres estalviava feina i la limitava a ressenyar la posada en escena concreta i a la interpretació dels actors. Contradient-se, doncs, amb l'objectivitat proclamada, Recasens i els altres gasetillers del *Diario* van obeir-ne el dictat a la pràctica, sense entrar en debats estètics ni judicis crítics.

Els autors “coronados de laurel y flores de oro” recollits durant el període que treballem conformen un cànon on es barregen romàntics espanyols per antonomàsia, com Antonio García Gutiérrez o José Zorrilla⁴⁶³ amb els clàssics del Segle d’Or espanyol o “teatro antiguo”, segons la terminologia emprada (Tirso de Molina i *El vergonzoso en palacio*, Lope de Vega i *La niña boba* o *Del rey abajo, ninguno y labrador más honrado*, García del Castañar, de Francisco de Rojas, bàsicament). També s’hi inclouen Bretón de los Herreros i Ventura de la Vega, més propers a Moratín, o Luis M. de Larra⁴⁶⁴ i tots els llibretistes de sarsuela, encapçalats per Luis de Olona, força representats al llarg de tot el període acotat, per posar alguns exemples. Durant el període de Restauració, prendran el relleu José Echegaray o Eugenio Sellés, neo-romàntics amb un pòsit moralista important, com a escriptors més elogiats. *El nudo gordiano* d’aquest darrer (estrenada el 28 de novembre de 1878 i portada a Tarragona per Isidoro Valero el 9 de gener del 79) va merèixer una de les poques anàlisis que van incloure fragments de l’obra original, que hem recollit durant el període (sense signar, DDT 11.01.1879, en annexos). L’èxit va comportar que se’n representés al març la paròdia a càrrec dels de l’Ateneo, *Un nudo morrocotudo* (Luis Cuenca, 1879).

Arribats a aquest punt ja podem afirmar sense por que la premsa tarragonina només va ser un vehicle d’importació de l’estètica preponderant i, doncs, no va produir res extraordinari ni molt menys contracultural. Ben al contrari, l’atonía és absoluta i amb el motlle donat, les noves produccions generalment hi acabaven encaixant, com la crítica a la comèdia en tres actes *Honrar padre y madre*, de Juan José Herranz, un dels pocs exemples en què s’apunta un canvi en la moda literària:

[...] es una obra notable bajo todos aspectos y está destinada á figurar entre las primeras del repertorio moderno español. Todo es de aplaudir en ella; el fin moral, las situaciones, los caracteres, el lenguaje, la versificación, el movimiento y el diálogo. *Hasta las unidades de tiempo y lugar, tan desdeñadas en estos tiempos*, vienen a acrecentar el valor literario de esta bellísima composición que el público, como sucedió anteanoche en este teatro, no se cansará de elogiar (DDT 07.02.1873)

⁴⁶³ Va visitar la ciutat de la mà de Víctor Balaguer durant el setembre del 1868, enmig d’un protocol digne de qualsevol autoritat i va ocupar la llotja presidencial del teatre durant la funció que rebé com a homenatge.

⁴⁶⁴ La companyia de Manuel G. de Aparicio (4.1) fou molt ben considerada per la crítica precisament per incloure moltes obres d’aquest autor. Poc abans d’acabar la temporada, Recasens feia públic l’estret vincle entre dramaturg i actor:

Hemos leído una carta del señor Larra, el autor de tantas composiciones como ha aplaudido el público, y podemos participar á nuestros lectores que acaba de escribir otra producción para el beneficio del señor Aparicio, la que parece se estrenará en Madrid el día de Pascua, y en prueba de deferencia al autor que tan bien ha sabido interpretar sus composiciones, y del público tarraconense que ha premiado con aplausos sus trabajos, autoriza al señor Aparicio para ponerla en escena para su beneficio si por alguna circunstancia imprevista no pudiese estrenarse en Madrid. Sabido es cuan celosos son los autores de que sus producciones no se pongan en escena en los teatros de provincia, sin haberse estrenado en la Corte, y la concesión especial que el señor Larra hace en favor de Tarragona y del beneficiado, ha de ser un motivo mas para que en su día el público corresponda á cuanto uno y otro se merecen. (DDT 14.04.1867)

o com ara *Figuras de cera*, comèdia de José Marco “jóven autor, uno de los que con mas ahinco siguen las huellas del célebre Breton de los Herreros” i que “se recomienda por la leccion moral que entraña, por la escelente forma que la viste y por la sobriedad del lenguaje” (DDT 29.06.1876).

O, per contra, podia donar-se el cas que encara dins del motlle no arribessin al seu nivell d'exigència, com *La capilla de Lanuza*, drama històric de Marcos Zapata (DDT 11.12.1872):

La produccion titulada «La capilla de Lanuza» puesta en escena por vez primera anteanoche en este teatro abunda en notables bellezas poéticas y en preciosos pensamientos; pero la perjudican casi siempre el lirismo, la falta de sobriedad en las descripciones y en el diálogo y al escaso movimiento en la accion, la cual decae en la última escena. El autor, que ha dado muestras en esta obra de poseer relevantes dotes de poeta, nos ha acreditado tambien que no ha adquirido todavía aquel *savoir faire* que constituye considerablemente todo el mérito de las obras destinadas al teatro.

Pel que fa a la incursió tímida del realisme a l'escena, un dels debats del Dinou, les ressenyes de les obres d'Enrique Gaspar poden il·lustrar el que, en definitiva, és una constant per a tot aquest període i per a qualsevol gènere dramàtic representat: el tamís a què eren sotmeses les obres sempre fou el mateix, ben poc allunyat del biaix il·lustrat i moralista. És a dir, tota novetat, en aquest cas la comèdia o el drama socials, s'empeltava com una branca més que només variaria en el tema (la quotidianitat, les classes mitges i baixes) i els personatges (lluny d'herois tràgics). El tronc comú seguia sent la mateixa manera de jutjar-ne les bondats literàries en atenció a la capacitat de regeneració social. La lectura sempre tenia un objectiu resultatista com a rerefons i seguia sent el mateix en les novetats que per a les produccions amb cert rotatge.

Per exemple amb *Don Ramón y el señor Ramón* d'Enrique Gaspar (estrenada el 1869), s'elogia l'obra i només se'n qüestiona les formes en el segon acte, escena quarta, en què el senyor Ramon menja grollerament (menja amb els dits, serveix l'arròs amb cloïsses a Clotilde amb la mateixa cullera amb què menja, deixa les crostes sobre les estovalles, li cau el tovalló diversos cops... entre altres fineses):

La produccion ha gustado generalmente por su tendencia à plantear y resolver uno de los problemas sociales de actualidad mas dignos de estudio. Làstima que su distinguido autor haya acudido para ello á un realismo que es insoportable, particularmente en el segundo acto en la escena de la comida del Sr. Ramon. (DDT 26.02.1872)

El realisme és mostrar la mala educació o un mal costum a l'escena, res més. No es qüestiona la tesi de l'obra (la valoració d'un individu per la societat i la dissonància amb el comportament de l'individu). El mateix ocorre amb la crítica a *Las circunstancias* (DDT 26.10.1872) la qual “causó en la concurrencia el efecto inesperado y desgarrador que su autor se propusiera. Aunque la obra es de un realismo poco de nuestro gusto, celebramos que dichos

aficionados escojan producciones cuyo fin moral es altamente laudable y por lo tanto ha de moverles á mayor aplicacion”.

Molt més desenvolupada i crua és la crítica a *El estómago*, feta per S. i publicada el 17.12.1874 (DDT, en annexos). Acusa la comèdia de no saber plantejar amb coherència la tesi, d'altra banda “falsa y pueril” i força semblant a la de *Las circunstancias* (“con hambre, no existe virtud, que pobreza y decoro son incompatibles”). El fracàs de la tesi es deu, al seu torn, al fracàs en crear uns personatges indefinibles, variables, fluctuants, passius (“ríndense sin combatir al primer amago de un golpe de fortuna”) i dependents de les circumstàncies: “no hay armonia entre el fin y los medios, la contradiccion entre los pormenores y el conjunto constituye el defecto capital de la produccion y anula su pensamiento”. Si no són unívocs els personatges, no serà unívoca i alligadora la lectura que se'n pugui extraure.

El crític, després d'haver afirmat que “violenta la accion, excesivos los incidentes, repetidos los medios y el desenlace poco interesante además de precipitado, las situaciones ya cómicas, ya dramáticas, las ocurrencias agudísimas, las transiciones, aunque algunas demasiado bruscas producen mal efecto” convé que és el que agrada al públic, per bé que després estigui “poco dispuesto á aplaudirla”. Filia Gaspar a Dumas fill, Duvernois, Sardou i altres dramaturgs francesos que conrearien obres amb arguments de crítica social: “tal vez ama su escuela, pero huye sus defectos y tiene talento para conocerlos”. Com passaria amb Frederic Soler i *Les modes*, adaptació de *La famille Benoiton* de Sardou, es qüestionarien els personatges per inverosímils i per reticències moralistes (BACARDIT I GIBERT 2003: 95).

Per acabar de dibuixar el panorama, considerem interessant el següent fragment de la crítica a *Los soldados de plomo* d'Eguílaz (DDT 21.12.1865), presa d'un altre crític:

La escuela realista del arte se divide en dos bandos que no se confundiran nunca, porque la moral pone entre ellos un abismo. Justamente porque abundan mas ahora los que se placen en fotografiar lo feo de la naturaleza, en toda su horrible desnudez, debemos ser pródigos de aplausos, para esas almas cristianas y sencillas que nos reflejan lo bello en toda su hermosa verdad, ingrata y tristísima tarea es la de embellecer á los mónstruos, cuando un secreto instinto que es la conciencia de su propia belleza moral, lleva al hombre á aborrecerlos.

No perdem de vista, però, que una perspectiva com aquesta obeeix a aquella timidesa de què parlàvem. És a dir, la tebiesa amb què va introduir-se el realisme a l'escena —tal com havia passat amb el romanticisme— no va modificar el marc mental de la crítica. La duana dels moralistes situada a la frontera per Yxart no només afectava els dramaturgs, sinó també la mateixa crítica, és clar. A mig camí de tot, la tesi social era camuflada per sentimentalismes ensucrats i altres efectismes d'herència romàntica (BACARDIT I GIBERT 2003: 91 i 95).

Altres mostres de reactivitat contra el teatre de més enllà dels Pirineus il·lustren igualment el rebuig a l'estridència en els recursos i en la cruesa dels arguments, característiques que van

arribar a relacionar inexorablement a la dramaturgia veïna.⁴⁶⁵ Per exemple i coincidint amb Mas i Vives (1986: 133), es troben les crítiques als melodrames de Víctor Ducange. *La huérfana de Bruselas* és considerat per Blasillo un drama preciós “pero que crespas los nervios de la mayor parte de las señoras” (ET 30.09.1870), suposem per l’empatia amb el personatge principal, una òrfena que viu perseguida per l’acusació d’haver robat i, després, matat i que acaba resultant filla d’una aristòcrata.⁴⁶⁶ En la mateixa línia, la representació de *Treinta años ó la vida de un jugador* va suscitar la següent gasetilla (DDT 06.03.1866)

Ayúdeme V. á sentir! --Tras el trágico y fúnebre espectáculo del sábado tuvimos en la noche del domingo en el Teatro una funcion como *La vida de un jugador*, tan apropósito para desimpresionar el ánimo de lo que le pudo afectar el día anterior y sumirlo en otra situacion mas angustiosa. Hasta los empresarios de teatros parece que se empeñan en ser un ariete demoledor de la tranquilidad del espíritu.⁴⁶⁷

Aquest no seria, però el primer cop que una companyia era criticada per abusar del repertori melodramàtic francès “del que por desgracia se viene haciendo un reprehensible abuso” (DDT 23.06.1876). Així, en la temporada 1874-75 acusaven la *troupe* de Manuel de la Vega (12.1) de programar “tres dramas y del género mas subido, uno inmediatamente despues del otro, nos ha dado la empresa del teatro estos últimos días. Nos parecen muchos.” Es tractava de nou de *La huérfana de Bruselas*, de *Carlos II el Hechizado* (l’ excepció espanyola) i *Juan el Cochero*, de Joseph Bouchardy, traduït per Ramon de Valladares.

Alexandre Dumas fill també entraria a la nòmina d’autors condemnables. Passaren pel tamís *El hijo natural* (crítica de Blasillo a l’ excessiva dependència de la novel·la original, en annexos, ET 30.09.1870) o *Fernanda* (DDT 31.01.1875), l’ argument de la qual fou titllada de desenvolupar-se “generalmente al impulso falso de afectos que producen situaciones inverosímiles, para llegar al fin moral de *La dama de las camelias* y otras obras de la misma clase que ha dado mucho que hablar”.

Mereix comentari a part *Ricardo Darlington o El verdugo de Londres* perquè posa sobre la taula el debat sobre la pena de mort i els drames patibularis. De fet, des de la representació de *El camino del presidio*, traducció del francès de Manuel de Ortiz, el 17 de març de 1866 la fina pell dels crítics ja s’havia començat a encetar qüestionant-ne la viabilitat per a l’escena, tal com veiem en la revista de R. (DDT 20.03.1866):

⁴⁶⁵ Vegeu comentari a *La fuente del olvido*, comèdia de Tomàs Rodríguez i Díaz Rubí (1870): “es una pobrísima produccion, extravagante en el primer acto, asainetada en el segundo é inverosímil en el tercero. No se diría sino que es traduccion de alguna obra francesa” (DDT 08.02.1873).

⁴⁶⁶ GIES, David T. (2002). “Otra vez Grimaldi: Bouilly, Ducange y ‘La huérfana de Bruselas’ (1825)” article del col·loqui “Neoclásicos y Románticos ante la Traducción” celebrat a la Facultat de Lletres de la Universitat de Múrcia, l’ abril de 2001 i recollit a Lafarga, F. [et al.]. *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Múrcia: Universitat de Múrcia. p. 309-318. Disponible a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7d4q3>> [Darrera consulta: juliol de 2015].

⁴⁶⁷ El dia anterior la companyia de José Sarmiento i Francisco Domingo (3.1) va posar en escena el drama patriòtic en cinc actes *El padre Gallifa ó los mártires de Cataluña* i un pròleg (*Los hijos de Esparraguera*) de Joaquim Asénsio Alcántara i Modest Llorens (1862), ambientat a la Guerra del Francès.

Sin embargo de que hayamos hecho el elogio que se merecen los artistas en la produccion anterior, no podemos menos de hacer presente á la empresa, que el público que asiste al teatro llega á veces á sentir un profundo y muy sensible malestar ante el espectáculo de escena espeluznantes, además de que consideradas bajo el punto de vista social y práctico, son un tejido de inversoimilitudes á cual mas forzadas y repugnantes. No parece sino que se ha tenido la idea de pintar cuadros de brocha gorda con cada golpe de almazarron que espanta.

Así es que sobre escitado fuertemente el espíritu no puede llegar á percibirse con la claridad que conviene, el fin moral que se propone el autor. Tales reflexiones nos sugieren siempre esos dramas patibularios que nuestros empresarios suelen poner en escena, contaminando con su mal gusto el de los demás artistas.

El drama de Dumas fill, posat en escena per primer cop el 17 de gener de 1867 per la companyia de Manuel G. de Aparicio va merèixer una gaseta en què s'incidia de nou en el disgust que produïen en el públic drames com aquell, "el cual ni enseña ni deleita". Ben just un any després (DDT 17.05.1868), al caliu de les noves idees liberals que ja coïen l'expulsió dels borbons i la mateixa abolició de la pena capital, Amàlia Domingo Soler, l'escriptora i espiritista, publicaria un seguit d'articles sobre les penitencieries i la pena de mort que ens semblen de rellevància. En un mateix sentit, el debat sobre l'abolició de l'esclavitud també es posaria sobre la taula arran de la representació de *La cadena del esclavo* (Manuel de los Santos Barrio, 1867) el març del 1869 (DDT 21.03.1869).

Tornant a la incursió del realisme, el darrer article significatiu del període buidat és la ressenya sobre *El nudo gordiano* d'Eugenio Sellés (DDT 11.01.1879, en annexos). Es la millor mostra per cloure aquesta qüestió, atès que compleix el que Bacardit i Gibert (2003: 107) afirmaven sobre els límits d'aquell realisme, veritable qüestió a debat, resolta triant autors d'aquí com Echegaray o Sellés, que atenuaren i adaptaren a les característiques de cada país el model del primer realisme francès. En la ressenya esmentada, doncs, se segueix apostant per obres de tesi social, però mostrades amb "delicadeza y sentido poético dignos de imitacion" cosa que "algunos autores han olvidado ó querido olvidar, posponiéndolo á la dignidad sus medros particulares, escribiendo obras que el sentido comun rechaza, aun cuando para honra de nuestro país no deben su origen á nuestra patria".

En *El nudo gordiano*, un drama d'honor a l'estil del Siglo de Oro, una dona infidel es contraposa a un marit exemplar que és capaç d'assumir públicament la culpa de la desavinença matrimonial per evitar el deshonor a la família. La breu separació només comporta que ella, una autèntica *femme fatale*, empitjorés la situació fent gala del seu furor "dando rienda suelta á su liviandad" en públic. Però Carlos, el protagonista, per seguir evitant el deshonor familiar i el de la muller extraviada, decideix tancar-la abans que fer cas a un amic que li ha aconsellat divorciar-se'n. Passat un mes, ella ja no pot seguir suportant la seva condició d'adúltera i la fredor amb què la tracta Carlos, la rectitud i l'encarnació del sagrament del matrimoni fets heroï dramàtic. Júlia acaba escapant-se amb l'amant després d'acomiar-se de la filla; en veure'ls

junts, el marit li pega un tret i la mata. Lluny d'ocultar-ho en un suïcidi d'ella, es declara culpable d'haver comès uxoricidi, justificat moralment perquè salva l'honor de la família i el seu. Acaba l'obra responent a la pregunta de Fernando, l'amic ¿Y la honra del hogar?: ¡Se va á la cárcel conmigo!

El crític del *Diario de Tarragona* subratllava l'encert de no explicar per què havia esdevingut adúltera Júlia perquè el centre del relat és Carlos i la família, veritable institució. I segueix:

Para explicar la falta de Julia, ó habria tenido que atenuarla, que dorarla, como hacen otros dramas (verdaderamente inmorales), ó pintarla con toda su repugnante desnudez, y esto no hubiera sido dramático. La esposa adúltera, en toda la groseria de su falta incalificable, hubiera ofrecido á los ojos del público una figura repugnante, insostenible en las tablas. Nuestro poeta ha velado esa figura con mucho arte.

Pel que fa a les escenes violentes (Carlos li clava una galtada a la filla, que anava dirigida a la mare, o el mateix assassinat, violència de gènere del més castís *la maté porque era mía*, reduït al so d'un tret al final de l'escena) no són titllades de repugnants com aquell personatge que menjava amb els dits o la imatge de la dona en ple acte d'adulteri. Al contrari, la sobrietat "verdaderamente magistral" i la bellesa literària són la felicitat conclusió del crític que situa l'obra com una joia del teatre espanyol "de inestimable mérito liteario".⁴⁶⁸ I és que és el mèrit és l'autocensura, el vel que insinua, però no ensenya.

No volem encetar l'apartat de la crítica al repertori sense tractar un últim flanc d'atac dels crítics de la premsa tarragonina, això és, els balls. El primer que va fer córrer la tinta dels púdics i castos gasetillers va ser *El sitio de Zaragoza*, posat per primer cop el 13 de novembre de 1864 pels ballarins de la companyia de José Sáez (2.1) després de la gatada *La vaquera de la piga rossa* de Pitarra. El que no deixa de ser una jota aragonesa, va causar cert malestar, tal volta per l'ambient deixat per la gatada:

El baile "El sitio de Zaragoza" no lo creemos digno de una concurrencia culta, aquello fué un trueno, aquello era una plaza de toros. Nos tomamos la libertad de preguntar si ciertos *pollos* de un palco, y otros que ya no lo son, tienen un privilegio exclusivo para hablar récio como si estuviesen en su casa, de hacer demostraciones que rechaza la buena educacion, y se incomoda al público con impertinencias que si son de buen tono no dejan de ser una falta de atencion por no decir otra cosa. (DDT 20.11.1864)

Però si un ball va ser la revolució va ser el can-can francès. Inspirades en els espectacles de varietats parisencs, com les revistes⁴⁶⁹, i encaixant amb la castissa i també variada sarsuela, a

⁴⁶⁸ Després d'haver redactat aquesta part, hem trobat el següent article que analitza l'adulteri femení en el marc de la dramaturgia decimonònica i, en especial, en aquesta obra. També n'analitza la recepció que va tenir: CHECA, Francisco i FERNÁNDEZ, Concepción (2014). "Adulterio femenino, divorcio y honor en la escena decimonónica española. El debate social en la recepción de *El nudo gordiano*, de Eugenio Sellés (1842-1926)" a *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, n. 1, p. 155. Disponible a Revistas Científicas del CSIC: <<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewArticle/318>> [Consulta: octubre de 2015].

⁴⁶⁹ Gènere que feia un repàs a l'actualitat dels darrers anys mitjançant quadres breus. En tenim mostres a Tarragona amb: *Revista de 1864 y 1865*, de José M. Gutiérrez de Alba i música d'Arrieta (primera representació del 31.05.1866,

partir de la segona meitat dels anys seixanta van escriure's operetes bufes a l'estil de les popularitzades per Jacques Offenbach (*Orfeu als inferns*, *Barba blava*, *La vida parisina*). Intercalaven cors i balls en què les senyores causaven furor i on sovint la mitologia era la font d'inspiració.

L'exemple més clar fou *El jóven Telémaco*, de Blasco i Rogel. Fou estrenada el setembre de 1866 pels Bufos Arderius a Madrid —“copia contrahecha y torpe de los bufos parisienses” segons Yxart (1894: 79) i portada a Tarragona per la companyia de Fernando Guerra de Portero (5.1) el 14 de febrer de 1868, després que una companyia de Palma instal·lada al teatre de Reus causés furor amb la paròdia (DDT 11.04.1867). Parodiant el relat mític, s'hi intercalaven al·lusions a esdeveniments i personatges contemporanis. Comptava l'opereta amb un can-can i un cor de dones que emulava els cors del teatre clàssic grec, això sí, amb un poc menys de roba, que passaria a ser conegudes com les *suripantes*.⁴⁷⁰ Segons la ressenya del 18 de febrer del 1868 (DDT), la companyia havia aconseguit un autèntic filó per omplir fins a la bandera el colisseu tarragoní. Pel que fa al cor, “que es lo principal de la composicion, se presentó vestido con mucha propiedad, [...] fué casi siempre con mucha afinacion y unidad, mereciendo las mas de las veces los honores de la repeticion”. Tant van agradar que els van dedicar una funció de benefici: “¿Y quien no va al teatro aunque no sea mas por dar una muestra de simpatía á las coristas que tan bien desempeñan sus papeles de ninfas? ¡Ay! ¡Algunas de aquellas ninfas me gustan bastante! (DDT 28.02.1868).

La *mucha propiedad*, potser deguda a la cautela del director d'escena (recordem que l'Hospital pertanyia, en part, a l'Arquebisbat), també va motivar la bona crítica de Recasens (DDT 23.02.1868) que destacava el ben trenat contrast entre comicitat i referents clàssics. La temporada 1869-1870, la companyia de Joaquín Reos (7.1) estrenaria a la ciutat la paròdia d'aquesta paròdia, *El Telémaco en la Albufera*, escrita en valencià i castellà per Rafel M. Liern, estrenada el 1867.

La moda de les operetes bufes va arribar al clímax a la ciutat amb la contractació al Teatre Principal (no pas als Campos, com seria d'esperar fent el paral·lel amb l'origen del gènere) d'una companyia especialitzada només en aquest gènere durant el Carnestoltes de 1871 (8.4). Però l'escàndol pel can-can va començar el carnestoltes de 1870. Diverses notícies (DDT 16.01.1870, ET 03.03.1870) denunciaven que el ball francès s'havia infiltrat als balls de

companyia de José Poyo), una sarsuela bufa amb el títol *Setiembre de del 68 y abril del 69*” (31.01.1872, autor desconegut) i la *Revista de 1871 y 1872* (19 de gener de 1872, autor desconegut) i una revista que no va arribar a representar-se titulada *El testamento del año 1871* del reusenc Joaquim M. Bartrina (vegeu gaseta del DDT 04.06.1872), molt possiblement perquè la càrrega política era major i anava més enllà de la frivolitat d'una revista (Vegeu prefaci de *¡Guerra a Díos!* de Joaquim M. Bartrina i *Díos*, de Francesc Sunyer en l'edició a cura de Xavier Ferré Trill, publicat el 2013 per Publicacions URV (Tarragona), pàg. 48.

⁴⁷⁰ VERSTEEG, Margot (2000). *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam/Atlanta: Edicions Rodopi. Col. Portada hispánica, 6.

màscares oferts en salons particulars perquè “en la mas ridícula e inconveniente forma es el baile de moda!” a pesar que eren “ofensivas al pudor, estragos del *can-can* con que se ha manchado la escena española, la escena de Calderon y de Lope de Vega”. Recordem que llavors Joaquim Reos (7.1) ocupava el Principal i entre el seu reperotri incloïa obres amb can-can com la sarsuela “bufo-mitológica” *Los dioses del Olimpo* (*Orfeu als inferns*, d’Offenbach) (DDT 11.02.1870). Passat l’estiu, la nova temporada del Principal dirigida per Antonio Zamora (8.1) va programar-ne en atenció a la popularitat que havia assolit. *El Tarraconense*, més eixut que el *Diario de Tarragona* en termes de moral, va queixar-se’n a pleret. Fins i tot un subscriptor va remetre una carta perquè hi fessin alguna cosa (ET 28.09.1870), perquè caldejava tant l’ambient que entre el públic es promovien altres altercats (ET 30.09.1870). No només lamentaven la immoralitat de la dansa, sinó la poca varietat (“siempre perdices, amargan”). En la següent notícia, on s’assenyala clarament quin és el públic alterat, es demana directament fer boicot i no anar al teatre (ET 02.10.1870):

Nuestro teatro, en vez de ser escuela de buenas costumbres, continua ofreciendo ejemplos de inmoralidad y escándalo. [...]. Decimos esto porque, á pesar de que los abonados en general y la parte sensata y escojida del público que suele acudir al teatro, muestran gran repugnancia al muy repugnante can-can, ella [la companyia] continua queriendo ponerlo en escena y cada día con colores mas vivos. Desde que ha comenzado la temporada, solo ha presentado dos clases de baile diferente, á saber, el can-can con algun divertimento de baile francés y "La flor de la maravilla". Esto aparte de lo disgustado que tiene al público, puede redundar hasta en perjuicio de la fama que, como bailarín, tiene el Sr. Torres [...]. No podemos menos que quejarnos de él por el can-can bailado el viernes último, última funcion del primer abono, pues hacieno caso omiso de las manifestaciones de disgusto que le dirijia la parte mas escojida del público, es decir la que sostiene el teatro, y haciendo gran alarde de si mismo, bailó con una desemboltura digna de reprension, entregándose completamente á complacer aquella parte escasa del público, entre los que sientan plaza la chusma y los alborotadores de oficio, á los que saludó con gran deferencia al terminar el baile.

Ya que nuestras autoridades municipales no se han dignado poner un correctivo á tal escandalo por parte de la empresa, nos atrevemos á rogar al Sr. Gobernador civil haga lo posible para que la moral pública no se vea menospreciada, lo que le grangearia grandes simpatías y sería muy loable en las presentes críticas circunstancias. En cuanto al público esperamos que, á fin de no dar lugar á que se crea que acepta gustoso lo que la empresa le ofrece con el can-can, en cuanto vuelva á bailarse, abandone en masa el salon la parte sensata y escojida.

El divertiment francès a què fa referència es titulava *Mabille*, en alusió a un dels jardins parisencs que van posar-lo de moda. Sobre aquest ball i la recepció de la dansa d’origen francès al llarg del segle, hem trobat d’interès un dels articles de Marcos Jesús Bertran publicats a *La Vanguardia* en la sèrie “Entre el telar y el foso” de 1905. A tall de resum i un cop repassat des de l’antiguitat la diversitat de danses, el crític musical i erudit musicòleg —deixeble de Felip Pedrell— feia notar que la popularitat, la participació i l’assistència massives dels francesos als establiments com *chez Ruggieri*, i el fet que aquells balls fossin menys nets [sic] que els *fandangos* i *cachuchas* que triomfaven a Espanya, van fomentar-ne la “lamentable fama de

obcenos y groseros”. (*La Vanguardia*, 25 de maig i 20 de juny de 1905, vegeu-ne la transcripció en annexos, feta per la riquesa de referències que s’hi donen).

Arribats al desembre, es mantenia el to d’acritud de la premsa (ET 07.12.1870):

Ya en varias ocasiones nos hemos ocupado del referido baile que no tiene atractivo mas que entre la gente que desconociendo los límites de la moral y de la decencia, solo disfruta en escenas de lupanar que desagradan al hombre hasta el extremo de nivelarse al bruto, que le enervan y le hacen impotente para apreciar las bellezas y delicadez de las buenas costumbres.

¿Qué encuentran en semejante danza que tanto les seduce? son acaso los grotescos y truanescos ademanes con que hacen alarde de bufones la mayor parte de los que lo bailean, ó son los pasos artísticos de un baile que tiene muy poco que agradecer al arte coreográfico? Creemos que será lo primero porque lo segundo, á decir verdad, poco puede llamar la atención á quien estima el arte en lo que vale. Una prueba de ello es que ordinariamente sobresalen mas en dicho baile las bailarinas de peor escuela y de mas malas condiciones; aquellas que con el desprecio del pudor procuran conseguir triunfos y que se les aplauda en un trabajo cuyo único mérito es enseñar sus miserias.

En obsequio á la moral y á las personas de decoro que asisten á nuestro teatro, que aun que público es el centro á donde se reune diariamente la buena sociedad con objeto de distraerse, suplicamos al señor empresario se sirva retirar de la escena semejante baile destinado á acarrearle antipatías de todas aquellas personas que llevan á sus familias al teatro para que pasen la noche en tertulia, y no para que presencien escenas de burdel.

Del público sensato sabemos que como aquello continúe está dispuesto á abandonar el coliseo y hasta á retirar sus abonos, lo que diria muy alto en su favor y en contra de la empresa. Vea pues esta lo que le conviene.

I és que la fal·lera pel can-can no parava i, amb ell, la disbauxa i el desordre moral i social, com és el cas de la denúncia d’uns arpistes de carrer que feien cantar i ballar unes xiquetes (“no han caido en las mejores manos para su educacion. Deseamos que estos forasteros se marchen con la música á otra parte lo mas pronto posible, y que allí donde lleguen no encuentren mas que desden, para que vuelvan á sus madres a aquellas pobres criaturas”, ET 02.08.1871). En una altra irònica gasetta, es congratulaven de com havien millorat els costums públics seguint el camí de la moralitat de la veïna nació. Era un avenç ben progressista, seguien, haver abandonat els costums de “otros tiempos de oscurantismo”, com ara permetre que es fessin balls en dies en què estaven vetats: “Esto no se había visto nunca en esta que llamaban antes morigerada poblacion, así como tampoco se había visto, cual este año sucede, que se diesen bailes *públicos* todos los domingos y fiestas de la Cuaresma incluso el domingo de Pasion y probablemente el de Ramos y ¿quién sabe...?”

Passat el 1871, la polèmica va desaparèixer i no se’n va sentir a dir res més. Només va sortir a la palestra puntualment el 1872 arran d’aquelles revistes que hem esmentat. La programació d’operetes bufa va disminuir, efectivament, però n’hem registrat al llarg de tot el període. Algunes foren escrites en català, com *Les cent donzelles* (DDT 18.01.1880), *El general Bum-bum* (DDT 06.03.1879) i el *Robinson petit*, el tiberi còmic-líric portat per la companyia de Manuel Ferando (12.5) el juliol de 1875. Però si alguna de totes destaca i es representa amb una alta freqüència és *Cinc minuts fora del món*, del prolífic i pintoresc Eduard Aulés (CURET 1967:

208), estrenada el 1870 i portada al cap de ben poc a la ciutat (DDT 0210.18710) a càrrec d'Emili Arolas i els aficionats de l'Ateneo.

Com hem volgut demostrar, la crítica de la premsa tarragonina es filia a la corrent moralista que va tolerar, dins d'uns límits, les estridències romàntiques (no així els *dramones horripilantes* o *de brocha gorda*) i els primers indicis d'un realisme dramàtic, atenuat i adaptat al context local. En aquest sentit, la producció crítica en les plataformes analitzades és mínima, fins al punt que esdevé només carcassa del *diktat* de la crítica generada a Madrid.⁴⁷¹ De fet, en cas que hi hagi crítica *fonamentada*, com hem vist, ha sigut en els casos d'articles de crítics de referència (Carlos Frontaura, Luis M. de Larra i un "autorizado escritor" per a *Los soldados de plomo* d'Eguílaz; el del tarragoní M. sobre *El corazón en la mano* igualment hi encaixa).

2. La recepció del teatre català

Partint d'aquesta concepció del teatre, és d'esperar que les obres més ben valorades fossin les que tendissin a mostrar una realitat pròpia, local, amb cert grau d'idealització de les situacions i els personatges, on els valors fossin la lliçó a extreure. I així serà.

Cal fer notar d'entrada, també, que les peces escrites en la nostra llengua no es van considerar aïlladament o de manera distinta a les d'altres idiomes. Si cap peça catalana va provocar els escarafalls de la crítica no ho va fer per raó de llengua, sinó pels mateixos motius que hem anat veient fins ara.

Com provarem d'il·lustrar a partir d'aquí, la crítica va entrar a debatre els casos que causaven distorsió respecte del que era d'esperar. En un primer moment, l'objecte d'atenció serien les gatades i les paròdies, la tergiversació i la impropedència portades a escena. Més tard, ho serien Picó i Campamar i Soler amb l'assumpció del drama i el drama històric, terrenys fins llavors inexplorats en llengua catalana. En el cas de Soler, a més, la distorsió també venia respecte de la seva anterior producció.

S'observa, així mateix, que a partir de la temporada 1869-1870 la presència puntual a la ciutat de companyies dedicades gairebé en exclusiva a treballar obres en català en normalitzen efectivament la representació fora dels límits del final de festa, de tal manera que aquesta qüestió que no és tractada en cap moment pels crítics. Amb la normalització, a més, el tractament de la distorsió que podien generar els casos de Picó i Campamar, Soler o altres dramaturgs dedicats a gèneres *formals* jugaria en el terreny de qualitat literària o escènica i no

⁴⁷¹ L'única vegada en què s'esmenta Barcelona fora d'aquella polèmica de Faust és en la revista setmanal del 8 de desembre del 67 arran d'*El argumento de un drama* d'Antonio Hurtado: "La prensa se ha ocupado de la composicion y de la ejecucion en los teatros de Madrid y de Barcelona". Tanmateix, només agafa com a referent la premsa madrilenya, amb qui coincideix ("nosotros, obligados á emitir nuestro franco parecer, no podemos menos de estar acordes con los críticos de fama que han juzgado la obra").

pas en termes de propietat o procedència. És a dir, atendrien la substància literària en lloc de qüestionar la pertinència de l'artefacte.

Tot sigui dit que com a tònica general, la majoria d'articles o notícies en què s'esmentava alguna obra catalana o bilingüe només tenien com a finalitat deixar constància de la posada en escena concreta. En cas que dugués algun tipus de valoració, els intèrprets solien ser-ne l'objecte, sobretot en els casos d'actors i actrius precedits de fama (els del Romea i els Tutau-Mena, bàsicament). Ni tan sols els casos de les estrenes absolutes de dramaturgs tarragonins — Ramon Roig i Ferré, Pere A. Torres o Tomàs Martínez Marquina — no van suposar cap canvi en la dinàmica habitual.

Per exemple, l'estrena de Roig del drama en 3 actes *La feria de Verdú* (27.01.1877), només va generar un breu paràgraf que es pot resumir en els termes de versificació correcta i acudits abundants i de “buen género”, a pesar de la inexperiència del novell autor (DDT 30.01.1877). *Telefomania*, la seva sarsuela estrenada el 22 d'agost del 1878, obté el mateix tractament (trama original, acudits abundants, vers fàcil i part musical ben combinada amb la dramàtica). Pitjor sort va córrer Pere A. Torres, atès el prestigi de què ja gaudia per haver estrenat obres a Barcelona, com *La verge de la Roca* al Romea (12.02.1873) o *La llàntia de plata* al Liceu (31.03.1876). Directament només s'aludia a la bona recepció de les obres a càrrec d'un públic satisfet. El cas de Marquina, que estrenà *El peix per qui se'l mereix* (DDT 17.02.1870) i *Un ocell criat a fora* (DDT 31.01.1877) és paral·lel.

També hi ha el cas d'una estrena absoluta d'un dramaturg no tarragoní, Abelard Coma, que assistí i dirigí la funció d'estrena (DDT 06 i 18.10.1876). El 8 d'octubre de 1876 estrenà la sarsuela bilingüe *Lo diari d'en Brusi* a l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera (Companyia de l'ATCO i Sebastià Roca, 14.5). En la ressenya del 10 d'octubre (DDT) —no pas revista, ni molt menys— s'hi consignen alguns encerts i errors:

El estreno de la zarzuela del señor Coma "Lo diari de'n Brusi" fue bien recibido el escogido público que llenaba completamente el salon; aunque adolece algunos defectos como es el de pintar un tipo que lee correctamente el castellano, y al hablarlo, lo transforma el autor en un hombre rústico y demasiado ignorante.

A pesar de que el argumento no se presta para gran cosa, consigue el señor Coma entretener al público alegremente y escitar la hilaridad con algunos chistes de buen género. La música aunque ligera, es agradable y mereció los honores de la repetición. Respecto al desempeño de la señora Capdevila y señor Soto, quienes en unión del autor tuvieron que presentarse en la escena en medio de atronadores aplausos.

Les primeres peces catalanes o bilingües recollides (1863-64), *Una casa de despeses*, de Renart i *Una noia com un sol*, de Vidal, es programaven per cloure la funció, esquema conseqüent de la ben coneguda i constatada relació entre obra catalana, comicitat i informalitat (MAS I VIVES 1986: 154). Per a la crítica, en coherència, ocupaven un lloc subaltern. En els primers mesos del 1864, per exemple, només l'obra de Vidal va merèixer una mínima al·lusió

després de la bona feina feta per l'actriu Salvadora Capdevila: “es un perfecto y bellissimo cuadro de nuestras costumbres vulgares” (DDT 17.02.1864). Per contra, va causar rebuig en la crítica (però no en el públic) la peça bilingüe de Ramon Mora, *Un llaminer dintre d'un sac*: “pudo hacer reir, puede tener gracia en concepto de otros, pero no en el nuestro” (DDT 25.02.1864).

Cas a part va ser la sarsuela de Manuel Angelon *Setze jutges*, estrenada a la ciutat el 5 de març de 1864 per la companyia de Malli (1.1) sis anys després de la seva estrena absoluta al Liceu de Barcelona (ANGELON [GIBERT, ed.] 2000: 24). Van arribar a repetir-la un total de sis cops al llarg de la temporada gràcies a la bona acollida del públic tarragoní. La gaseta del mateix dia de l'estrena donaria una de les claus per a l'èxit: l'obra estava situada a un poble de Tarragona, Gratallops, “y por este motivo creemos que su representación ha de escitar mayor interés al público”, aspecte que es confirmà en la darrera de les funcions (DDT 29.04.1864). De nou, el tret localista era la clau de l'èxit.

Durant la temporada teatral següent (1864-1865) va fer entrada Serafí Pitarra a la cartellera tarragonina de la mà de la companyia de José Sáez (2.1). Més concretament, la primer obra de Frederic Soler representada a la ciutat va ser la gatada *La vaquera de la piga rossa* (DDT 13.11.1864⁴⁷²). Era paròdia del drama *La vaquera de la Finojosa*, de Luis Eguílaz, interpretada per la mateixa companyia a la ciutat dos mesos abans (DDT 11.09.1864). La primera primera gatada posada en escena a la ciutat va tenir un èxit extraordinari i va aconseguir omplir el Principal. L'encert de la vetllada, segons el gasetiller, havia sigut haver programat el drama sobre el bandoler andalús Diego Corrientes (José M. Gutiérrez de Alba, 1848) juntament amb la paròdia, a pesar que en aquesta —tot i la bona versificació— “no se encuentra el chiste del motejo que se nota en las otras parodias” (DDT 15.11.1864). Pocs dies després, el 20 de novembre, Recasens feia notar que el públic de les llunetes (no pas de les llotges: és a dir, el públic de les localitats més barates) havia anat en augment gràcies a la paròdia: “Las risotadas de los que ocupaban la cazuela y otras localidades, la algazara que se promovía á cada uno de los chistes y la bulla que continuamente se oía, demostraron que el público estaba satisfecho de la gatada del señor Pitarra”.

Pel tractament que se'n fa per part de la crítica, podem concloure que Serafí Pitarra era un nom conegut. Recordem que, tal com fèiem notar en el capítol primer, des de l'abril del mateix

⁴⁷² Aquesta paròdia fou estrenada als Campos Elíseos barcelonins el 2 de setembre del 1864 i, en el moment de representar-se a Tarragona, ben just feia un mes i un dia després de la primera funció de la Secció de La Gata a l'Odeon (12.10.1864).

1864 el *Diario de Tarragona* havia inserit els anuncis de la venda dels *Singlots poètics* a càrrec de l'editor López Bernagosi (per cert, dos mesos abans que el “Brusi”, si fem cas de Morell 1995a: 204). És a dir, abans arriba a Tarragona l'anunci de l'edició de les seves obres que no pas la seva representació efectiva.



Havent revisat els exemplars del *Diario de Tarragona* anteriors a l'estiu de 1864 i els del mateix any, podem afirmar que la premsa local era coneixedora de l'activitat teatral barcelonina. Mostra d'això és, per exemple, la inserció d'una notícia d'*El Telégrafo* sobre la funció de benefici als pobres organitzada per industrials barcelonins que va tenir lloc el dia 5 de març de 1863 al Teatre Odeón —DDT 17.03.1865— (aleshores, Pitarra encara romanía a l'esfera dels tallers coent la paròdia *El profeta*, MORELL 1995a: 195). El *Diario* la insertà perquè tenia doble interès: els beneficis redundarien a tot Catalunya i la peça periodística incloïa una carta de Baldomero Espartero (el 5 de març era el seu sant i s'aprofità la festa per fer el benefici).

Pel que fa a la recepció de la *nova* producció de teatre en català, la primera notícia que hem recollit en premsa local fou, igualment, una inserció d'*El Telégrafo* del 16 de juny de 1864 publicada, doncs, després de l'aparició de l'anunci dels *Singlots*, i poc després o al mateix temps⁴⁷³ de l'esclat de Pitarra als jardins de Gràcia durant l'estiu:

—La empresa de los Campos Elíseos ha ajustado para tomar parte en sus funciones líricas al barítono del teatro de Tarragona y á un barítono que ha hecho venir de Italia. Hoy se pone en escena en el lindo teatro de aquel establecimiento el aplaudido juguete catalan «La esquella de la torratxa»; desempeñándola una actriz catalana, la señora [Maria] Llorens.

Efectivament, hem documentat que, en cloure la companyia d'òpera d'Agostini (1.2), altres membres anirien a reforçar les funcions als Elisis barcelonins “tres artistas están contratados para los Campos Elíseos de Barcelona, donde les deseamos la buena acogida á que son acreedores, y los beneficios que se merecen” (DDT 01.07.1864). No dubtem que el primer baríton fou l'avançada d'aquests altres tres.

Durant l'*incendi* de l'estiu, la premsa local no va fer-hi cap altra alusió —almenys nosaltres no n'hem localitzada cap— a pesar que Morell qualifiqués d'*allau* la recepció del fenomen en les capçaleres barcelonines (1995a: 203 i següents). Creiem que els motius del silenci són bàsicament dos. El primer ve donat per la funció i els límits de la plataforma informativa: un diari local havia de publicar notícies d'interès local. Si tornem a les dues insercions d'*El Telégrafo* podem veure que coincideixen en tractar qüestions que, d'una manera o altra, atenen la ciutat i, per tant, són d'interès per als qui hi resideixen. El segon motiu es relaciona amb el

⁴⁷³ Vegeu Morell (1995a: 167). Gervasi Roca estrenà als Campos Elíseos *L'esquella de la torratxa* el 25 de maig del 1864 i a finals d'estiu entre tots els teatres va arribar a les 75 representacions.

pes que tenia la cultura i el teatre dins del diari. És a dir, d'entrada, el DDT no és una capçalera que es prodigui en notícies culturals i, més concretament, teatrals. En cas que n'inclogués, el focus d'atenció i la línia a seguir no eren altres que, com hem vist, les que dictava la crítica d'òrbita madrilenya. Si sumem a aquest panorama el mateix tipus de teatre de què parlem (informal, en uns teatres d'estiu, d'autors poc coneguts...) tancarem el cercle que foragita el fenomen de la bullida del nostre teatre pels volts del 1864 de les pàgines tarragonines.

D'altra banda, el fet que els *Sínglols* s'avancesin a les representacions ens dona peu a pensar que l'estratègia de López Bernagosi d'aprofitar el ressò de les gatades va servir, de retop, d'altaveu del teatre de Soler fora de la ciutat de Barcelona. Ens mancava el paper jugat per la companyia de José Sáez per acabar d'entendre com va arribar a la ciutat. Aquí, però, topem amb l'escull de no disposar de cap altre document o font que les dades que hem recollit sobre aquesta agrupació i els possibles vincles amb aquells teatres barcelonins igual com hem vist amb el baríton. Si mirem els noms de l'elenc, efectivament i seguint Mas i Vives (1986: 155), l'actor còmic (Joaquim Estrada) i altres membres són catalans i, molt possiblement degueren facilitar la inserció d'aquelles gatades al repertori eminentment castellà de la companyia (només un 4% dels registres eren en la nostra llengua).

Durant la mateixa temporada, tal com es veu en les taules de l'anàlisi del repertori, van posar-se a escena altres obres catalanes, com *La tornada d'en Tító* (Francesc Camprodon) o *Tal hi va que no s'ho creu* d'Eduard Vidal i Valenciano. Malgrat el notable increment de títols catalans o bilingües respecte de la temporada anterior (de 5 a 12), només van rebre l'atenció de la crítica les paròdies de Pitarra *La venjança de la Tana*, *L'esquella de la torratxa* i *Lo Cantador*, basats en drames romàntics d'Antonio García Gutiérrez i en *La campana de la Almudaina* de'n Palou i Coll.

La primera paròdia fou posada en escena per primer cop el 4 de desembre de 1864, quan només feia dos mesos que la mateixa companyia havia posat l'original, *Venganza catalana* (02.10.1864). L'obra havia sigut tot un èxit durant aquell any. En la temporada teatral anterior, va arribar a les 4 funcions entre el març i l'abril i, cosa que és més significativa, va promoure la inserció, al llarg de tres números, de la crítica feta per Larra a *La Gaceta de Madrid* que hem apuntat més amunt. En aquesta ocasió, el públic no va respondre, fins al punt que part del públic va marxar abans d'acabar-se (DDT 11.12.1864).

Pel que fa a *Lo Cantador*, l'obra original fou posada per darrer cop als escenaris tarragonins el dia 8 d'abril de 1864 per al benefici d'una característica de la companyia de Malli (1.1) (DDT 06.04.1864), tot estirant el fil de l'èxit de l'autor amb *Venganza Catalana*. La paròdia, per contra, no arribaria fins al 17 de març de 1865, això és, la temporada següent i a càrrec d'una companyia que no l'havia inclòs en el seu repertori.

Unes setmanes abans, el dia 9 de març, però, s'estrenà per primer cop a Tarragona *L'esquella de la torratxa*. En la crítica de Recasens del dia 12 s'intueix de nou el que hem apuntat sobre la coneixença de la vida teatral barcelonina ("El público estaba ansioso de ver la primera de las producciones de don Serafin Pitarra por ser de las que mas aceptacion han tenido"). El crític, a pesar de constatar que la reacció del públic fou molt positiva, no acabava d'estar còmode amb la manca de decòrum que regnava en aquelles peces:

El jueves se puso en escena por primera vez la gatada dramática musical que lleva por título "La esquella de la Torratxa", paródia del drama "La campana de la Almudaina".

El público estaba ansioso de ver la primera de las producciones de don Serafin Pitarra por ser de las que mas aceptacion han tenido, y en la que no abundan tanto los chistes de mal género y hasta indecorosos que se observan en la mayor parte de gatadas, cuya representacion pueden tolerarse como novedad pero que no dejan de ser el descrédito de la literatura dramática, en menoscabo de las buenas costumbres, y en ofensa de la buena moral.

El canto, ó lo poco que tiene de él, corrió parejas con el objeto de la gatada, si esceptuamos los coros, que aunque no afinados siempre, presentaron una masa vocal muy compacta.

La parte de declamacion la ejecutaron los actores que en ella tomaron parte con mucha propiedad habiendo escitado la ilaridad del público muchas veces, y arrancaron algunos aplausos.

En fin como gatada puede pasar, aunque creemos que el público dará la preferencia á la zarzuela "Setse jutges" y á la pieza "Tal hi va que no s'ho creu" por que están escritas con mas conciencia, y estan mas en armonia con las costumbres de Tarragona.

No hi ha dubte que la qüestió no era altra que el gènere i la manca d'idealització i de filtre mostrat a sobre d'un escenari, atesa la comparació amb les obres d'Angelon i de Vidal i Valenciano, més naïfs.

La companyia de Sáez, per acabar de reblar el clau i no contenta amb dues paròdies de García Gutiérrez, encara va posar en escena el 15 de gener del 1865 *La venganza de Catana*, la versió paròdica castellana de Juan de Alba (estrenada el 24 de setembre de 1864). Recasens no va trigar a tornar a la palestra per denunciar l'abús. Així, en la revista del 18 de gener de 1865 (reproduïda en annexos) es lamentava que s'haguessin popularitzat tant a pesar que fossin només un passatemps que no havia d'anar més enllà de la lectura individual. Per bé que el desencadenant fou l'obra d'Alba, aquell "se han puesto de moda" remet, no ho dubtem pas, a les gatades pitarresques. Encara va dedicar una nova revista al mateix tema arran d'*El cantador* (DDT 19.03.1865, en annexos) directament parlava de "repulsión como si pisáramos un asqueroso reptil" i d'"abortos de la literatura". Val a dir, però, que va emprendre una via constructiva tot recomanant que, almenys, parodiessin grans fets i grans obres, però amb un llenguatge que no arribés a l'extrem d'ofendre i que no rebaixés "hasta el último grado de abyección y suciedad un pensamiento noble y digno".

També va mostrar-se major indulgència respecte de les gatades al llarg dels dos següents estius (1866 i 1867) quan des d'unes gasetes i amb el to paternalista habitual es recomanava que aprofitessin aquell espai per contractar, precisament, una companyia de gatades o altres peces

catalanes “de buen género” que incloguessin algunes parelles de ball, perquè “seria negocio seguro” i “estarían mas al alcance de los aficionados, y complacerían á la concurrencia que asiste para reír y no para llorar” (DDT 29.07.1866 i 14.07.1867).

La permissivita amb les gatades, en aquest cas, la facilitava el tipus de local, els jardins privats d'extramurs (no pas el sacrosant Principal) que eren a Tarragona, el que els jardins de Gràcia per al Cap i casal, origen de la popularitat de les paròdies de Pitarra i companyia.

Una *rara avis* en què convergeix la paròdia i el teatre polític o de circumstàncies és *La passió política* d'Alonso del Real i de Roca i Roca, portat per la companyia ex profés d'Innocenci López Bernagosi (7.5) i que venia acompanyada d'una campanya editorial prèvia, com els *Singlots poètics*.⁴⁷⁴ La recepció a Barcelona, on s'estrenà als Camps Elisis el 30 de juny de 1870, va ser del tot positiva i va arribar a les onze funcions en 18 dies. Així, en diverses capçaleres⁴⁷⁵ la producció de circumstàncies es destacava l'encert a l'hora de perfilar els personatges, lluny dels cops d'efecte típics i grossers de les paròdies. Un redactor *amíc* dels autors d'*El Ponton* la recomanava perquè a pesar de parodiar la història de la Passió, no es posava en contra de la religió, sinó que:

Tota gracia consisteix en la originalitat en que mos amichs han sapigut fer de los tipos de la passio, personatjes de la situació actual, que poer lo verdaders y ben pintats mereixen los aplausos dels mateixos, si es poguessin veure l'obra. Hi ha xistes excelents, escenes de cap d'ala, crítiques ben intencionadas, y tota l'obra respira originalitat, gracia y malicia de bona mena.

La passió no era altra que la republicana i, com a conseqüència, altres periòdics d'altres colors polítics com *El Telégrafo*, van escarnir-la “ab una sanya pescateresca”. Hem demostrat que aquest, precisament, era un dels diaris seguits per la premsa tarragonina en matèria teatral i, per això, no ens és estrany que a pesar del ressò de l'obra a Barcelona, no mereixés més ressenya que aquesta, sense sanya, això sí (ET 07.08.1870):

La Passió Política, tragi-comedia satírica é histórica como le llaman sus autores llamó á nuestro teatro ayer noche bastante concurrencia que aplaudió los muchos chistes de que se halla salpicada la obra, celebrando como se merece la verdad de sus principales escenas y la presentacion de la mayor parte de los tipos.

Creemos fundadamente que *La Passió Política* es obra que ha de proporcionar lucro á cuantas empresas la pongan en escena, así como buena cosecha de aplausos á sus autores y á los actores que la representen, si procuran imitar á la compañía que anoche fué muy bien recibida.

A partir d'aleshores i fins al final del període buidat, van seguir posant-se gatades i altres paròdies de manera puntual però sense rebre cap atenció de la crítica. En els casos en què es va

⁴⁷⁴ Vegeu l'apartat 4.2.1.2 en el capítol sobre intèrprets i companyies. El dia 24 de juliol del 1870 *La Campana de Gràcia* (n. 12, p. 3) anunciava que havia sortit l'edició de l'obra. En el número següent del dia 31 ja se n'havia exhaurit la primera edició i s'estava acabant la segona.

⁴⁷⁵ “Teatres” a *La Gramalla*, n. 8 (02.07.1870), p. 3-4; [breu] *La Campana de Gràcia*, n. 11 (17.07.1870) i n. 14 (07.08.1870), p. 4 per a la vinguada a Tarragona, Reus i Valls; [breus] a *Lo Ponton*, n. 5 (11.06.1870), p. 4 o “Ranxo” al n. 9 (09.07.1870), p. 2.

fer algun comentari només es va destacar o bé el paper dels intèrprets o bé en la bona recepció d'un públic que, com podem deduir, ja havia fet seu aquell gènere.

Com hem apuntat en altre lloc, l'empresa dels Campos va fer cas al diari finalment en la temporada de 1868-69 contractant els aficionats al Teatre Català (6.2) a falta d'una companyia d'òpera o sarsuela, els primers a publicar la cartellera en català, encapçalats pel tarragoní Ramon García i amb Liberata Molas com a actriu de referència. A excepció de les dues comèdies que van fer el grup de Camilo Parodi tres temporades abans (3.3.1), són la primera companyia que tenia el repertori en català com a eix bàsic de treball.

Després d'unes primeres gasetes en què s'elogiava els aficionats per haver escollit un *pasatiempo* tan digne d'encomi com el teatre i de tenir bona fusta d'actors, Josep Maria Recasens va dedicar-los tota una revista amb motiu de l'estrena a la ciutat de *Les francesilles*, de Frederic Soler el 20 de juny de 1869 (e. absoluta: 8.10.1868, Romea).⁴⁷⁶ La ressenya pel que fa a l'obra no va més enllà del resum argumental i de valorar positivament que sigui un “bello y natural cuadro de las costumbres de los pueblos llamados de costa”, amb un argument senzill, però interessant.

El mateix ocorreria amb la resta de crítiques vinculades a funcions de 6.2, en què com passarà amb la resta d'elencs d'aficionats, el focus requeia en la interpretació. N'és exemple les valoracions a *La pubilla del Vallès* i *Un embolic de cordes*, de Josep M. Arnau, i a *Les joies de la Roser*, de Soler (DDT 04.07.1869), en què com a molt es treu a col·lació la capacitat de versificació d'Arnau, només entelada per l'argument de *La pubilla del Vallès*, el qual “consiste en un continuo entrar y salir actores” que desperta poc interès. Pel que fa a l'obra de Soler, estrenada l'abril del 1866 a l'Odeon, vingué a Tarragona per primer cop de la mà dels aficionats de l'Ateneo Tarraconense (07.04.1867). A pesar que La Gata va estrenar-la rebatejada com a Teatre Català i que suposà, tal com afirma Morell (1995a: 230 i 233) un viratge en la trajectòria de l'autor cap al drama, l'atenció a càrrec de la premsa local fou gairebé nul·la i només va merèixer un breu elogi en què se li donava categoria d'un de les millors de “las muchas del género catalán” (DDT 09.04.1867).

L'única excepció en la línia habitual de les crítiques al repertori català serà la revista del primer d'agost del mateix 1869 (transcrita en annexos), en què Recasens fa una breu retrospectiva sobre el teatre català des que va *inaugurarse* feia pocs anys enrere a Barcelona.

DIVERSIONES PÚBLICAS.

CAMPOS DE RECREO.

TEATRO CATALA.

Funció per avuy.—Ordre de la funció.—1º Sinfonia per la banda.—2º Se posará en escena la tan aplaudida comedia en 3 actes del eminent poeta don Serafi Piterra. «*Las Francesillas*.» 3º Per fi de festa acabarà la funció ab la pesa bilingüe en un acte de don Josep Maria Arnau. «*Les Banys de Caldetas*.» —Entrada 4 ral.—A las 8 y 1/2.

NOTA.—La societat no ha perdonat sacrificis per posar la obra anunciada a pesar del gastos que ocasiona lo cual estems segurs de que l' publich acudirà gustos a veurer una de las joyas literarias del teatro catala.

⁴⁷⁶ DDT (24.06.1869). Reproduïda en annexos.

Relata Recasens que fou gràcies als escriptors que van optar per escriure en català (no entra en si és dialecte o llengua⁴⁷⁷) sobre els propis episodis que es va traure de l'arraconament tant l'energia de la mateixa llengua com el geni inspirat de molts poetes.

És a dir, Recasens reconeixia que la literatura dramàtica havia caigut en l'ostracisme a pesar de disposar de veritables genis i d'una llengua capaç, molt a pesar dels debats vigents entre jocfloralescs i partidaris del català que ara es parla. Després d'un primer estadi basat en la paròdia d'obres castellanes i que van aconseguir “por la novedad, por la vulgaridad del lenguaje y por el ridículo de algunas escenas” captar l'atenció de “cierta parte del público”, havia arribat l'hora de les peces originals. La fase en què es trobava aleshores tenia com a protagonista (únic?) el “festivo y popular poeta creador, digámoslo así, de la nueva escuela catalana” (Frederic Soler, és clar). La novetat era tenir una major ambició de la demostrada a les peces costumistes (posa d'exemple *Les francesilles*) amb *Les heures del mas*, drama històric.

Tal com hem avançat en l'inici de l'apartat, la monotonia que caracteritzava la crítica en matèria de repertori català no va trencar-se fins a l'aparició de la següent companyia amb un alt índex d'obra catalana, la de Ricardo Figuerola durant la Quaresma del 1870 (7.5; 90,3%). La programació continuava sent majoritàriament en castellà i les sarsueles i les òperes distreien el públic tarragoní en vetllades que acabaven en balls de societat i de màscara. Les peces catalanes eren humorades per amenitzar el final de funció que no donaven més rèdits que els somriures o el lluïment dels aficionats de l'Ateneo Tarraconense.

Del repertori de Figuerola, exceptuant els drames sacres que tractem en altre lloc, va destacar el drama històric de Ramon Picó Campamar (e. absoluta: 19.03.1869), *Cor de roure*. Estrenat a la ciutat el 14 de març de 1870, va gaudir d'una acollida magnífica que va suposar-ne la reposició durant 4 nits. La ressenya (DDT 16.03.1870, en annexos) valorava l'interès de l'argument i l'expectativa de la trama, que mantenia el públic atent fins a la resolució. A banda dels ja tòpics elogis a la versificació correcta i a la satisfactòria execució dels intèrprets, va considerar el drama un dels més destacats del repertori català.

Van estrenar a la ciutat també *La mitja taronja*, de Josep M. Arnau (30.03.1870; e. absoluta: 03.03.1868 al Romea), passant només com una “chistosa producción”, “una de las mas acabadas del teatro catalan” que estarien destinades “á no desaparecer en mucho tiempo de la escena”. Malgrat que Arnau fou l'autor català més representat del període que acotem juntament amb

⁴⁷⁷ A pesar que són ben poques les referències a aquest tema que hi fa, de manera general podem afirmar que Recasens denunciava actituds bel·ligerants contra el català i se'n declarava admirador, a pesar que ell, com a dramaturg, sempre treballés en castellà (*Diccionari del teatre a les Illes Balears*). Una mínima referència:

En la misma noche nos plugo sobre manera ver pronunciar nuestro rico idioma, —combatido por unos y ensalzado por otros, por cuantos le conocen á fondo— con la ejecucion de la comedia bilingüe en verso *Una noya com un sol*. Si el señor Francisco Vidal, su autor, prestó escribiéndola un gran servicio al teatro y á la literatura pátria, los artistas de nuestra compañía dramática [...] completaron con su ejecucion [...] el bonito cuadro de costumbres populares de Cataluña. (DDT 19.11.1863)

Eduard Aulés (*A l'altre món*, de 1865 i *El diari ho porta*, de 1870, respectivament, encapçalen la taula) no van ser objecte d'interès per als crítics.

Anant endavant, l'estiu de 1872 la ciutat va acollir la gira estiuenca de la companyia del Romea, encapçalada per Frederic Soler (9.5), les obres del qual van ocupar la cartellera al llarg de les poques funcions ofertes. L'expectativa creada a través de notícies de l'arribada de "la acreditada" companyia amb a actors precedits de fama i prestigi, així com la nombrosa concurrència de la primera funció (DDT 21.08.1872) haurien de ser excuses prou significatives perquè se'n fes alguna ressenya de mèrit, ni que fos per interès informatiu, més encara tenint em compte que Frederic Soler va visitar la ciutat (DDT 23.08.1870). Res més lluny. L'elogi als actors i l'apel·lació a la popularitat de l'obra van ser tots els indicis aplegats per un periòdic poc atent a l'art dramàtic.

Només seran significatives des d'aquí fins al final de període la revista dedicada en exclusiva a *El ferrer de tall*, posada en escena per primer cop a la ciutat el 9 de juliol de 1874 (e. absoluta: 16.04.1874) per la companyia de Vicente Miguel i Juan Perelló al Principal i la de *La dida*, escenificada per la companyia de Gervasi Roca el 6 de juliol del 1876, per bé que no fou l'estrena absoluta a la ciutat. Lleó Fontova i companyia s'encarregaren de presentar-la a Tarragona el 9 d'agost del 1873 (e. absoluta: 28.10.1872), después de la qual el crític s'excusà de comentar-la "porque como hace ya algún tiempo que viene representándose en varios teatros de Cataluña, son muchos los que se han ocupado en ella, estando todos contestes en que el drama tiene bellezas de primer orden, una versificación brillante, y situaciones en gran manera interesantes (DDT 12.08.1873).⁴⁷⁸

Podent esmenar la fugida d'estudi del gasetiller, Recasens tampoc va prodigar-se més en aquesta nova representació de *La dida*. Tot al contrari, va dedicar més espai a desgranar *El puñal del godo*, de José Zorrilla que no pas al drama solerià.

En la ressenya del primer dels drames (signada per Z.), considerava l'obra una nova fita en la carrera de Soler —malgrat que "no deje de tener lunares quizás propios de la índole del teatro provincial"— de la mateixa manera que ho havien esdevingut *L'esquella de la torratxa* com a carta de presentació al gran públic, i *Les heures del mas* amb què accedí "al primer puesto en la escena catalana" en tractar, segons entenem, un gènere com el drama històric. Sobta l'afirmació, atès que *El ferrer de tall* és també un drama ambientat en la història catalana. Vet aquí la justificació de Z.: una trama sense digressions, menys lirisme i més naturalitat en el llenguatge, acudits de bon gust, objectiu moral noble i personatges molt ben caracteritzats.

Creiem llegir en la *noblesa* de l'objectiu un tractament de l'honor i la dignitat amb ressons calderonians, ecos que Curet s'apressaria a desvincular de lectures nacionalitzades mentre

⁴⁷⁸ Revista dramática. "Lo ferrer de tall" (DDT 14.07.1874) i Revista teatral (DDT 13.07.1876) reproduïdes en annexos.

portava el drama de Soler a un terreny més humà i menys idealitzat (1967: 155). De fet, la no idealització és un dels punts qüestionats en el personatge del Baró, plantejat *tristemente* —afegia el revister precisament per la cruesa— com un cruel llibertí. Hauria preferit Z. menys verisme, però justificava l'autor per virtud de la versemblança històrica (“fijando el poeta la acción en la época de Felipe V, hay que admitir que la autoridad del señor era en ciertas ocasiones mucho más tiránica que hoy en día”). És a dir, de la mateixa manera que després subratllarà la fidelitat a les tres unitats, la rigorositat històrica permetrà fer els ulls grossos a una d'aquelles estridències que tan denostaven els crítics tarragonins.

En aquest mateix sentit, elogiava que ni Mestre Jordi fos excessivament vulgar tot i ser un personatge humil (“sin incurrir en vulgares declamaciones populacheras”) o que s'evités matar el baró en el tercer acte mitjançant efectes de *brocha gorda* per culminar l'ensenyança: el càstig, l'escarment i la correcció sense enviar ningú al cementiri.

Seguint amb els personatges, no només eren admirables per ser coherents al llarg de l'obra seguint preceptes clàssics (caràcter bien sostenido), sinó que eren ben bé estampes autèntiques del país, mostres dignes de ser portades a l'escena. En els casos dels graciosos Bieló i Esquerrà, en un magistral efecte d'elasticitat i tolerància del rigor clàssic, convé que les ridiculeses i extravagàncies que solen mostrar aquests personatges en les obres (serioses) de Soler serviran “para que nos conozcan mejor en los siglos venideros”. Així, si “esos tipos existen realmente, no es ninguna estrañeza ponerlos en escena, y el ser mas ó menos aficionado el señor Pitarra á hacer reir con ellos, es cuestion de un temperamento dramático que respetamos”. Però si un personatge s'endú els elogis tant per la definició com pel paper jugat és el patge Arnal, el criat del baró, un monòleg del qual és elevat (creiem que exageradament) al nivell del capítol d'*El miserable* d'Hugo, “Una tempesa sota el crani”.

En definitiva, Z. deixava l'obra com una peça redemptora d'antics errors del ja proclamat autor de primer ordre que, entre tanta fecunditat, és capaç d'escriure excel·lents drames com aquest, *La dida*, *Les heures del mas* o *L'àngel de la guarda*.

També són significatives, per testimonials, les brevíssimes referències a Eduard Vidal i Valenciano, d'un costat. Va visitar la ciutat en l'estada de la companyia de Gervasi Roca (13.6) i en l'estada de la tropa d'Antoni Tutau i Carlota de Mena (16.6). En totes dues ocasions va dirigir les funcions en què es va posar en escena alguna obra seva, com els casos de *Tal faràs, tal trobaràs* (1865), *L'ase d'en Mora* (1866) o *Tants caps, tants barrets* (1865). En les ressenyes, que fins al final del període tornen a limitar-se a descriure les funcions en termes d'interpretació i de recepció del públic, només van descriure amb certa profusió la darrera (DDT 23.06.1876) on el crític posava l'obra en l'òrbita de les comèdies bretonianes. Un cop més, ni l'estada a la ciutat d'un autor i director de tal magnitud despertava la curiositat de la crítica o la impel·lia a mostrar al públic les virtuts de les seves produccions, innegablement populars i del gust del

seus lectors, atesa la sempre nombrosa concurrència que acudia als teatres quan es programaven.

De l'altre costat i per acabar, volem deixar aquí la primera i única referència que hem recollit del dramaturg que posaria un punt i a part a la dinàmica teatral adoptada fins llavors, Àngel Guimerà. Com no podia ser d'altra manera, el primer a representar-lo a la ciutat fou Antoni Tutau, en qui el vendrellenc confiaria bona part de les seves estrenes, sobretot a partir del moment en què l'actor es posà al capdavant del Novedades de Barcelona. Així, doncs, precedida de la fama que havia assolit en estrenar-se a la capital el 8 de maig de 1879 (per la novetat del gènere i per la riquesa en la indumentària, segons DDT 18.06.1879), Tarragona veuria per primer cop una tragèdia de Guimerà, *Gala Plàcidia*, el dia 19 de juny de 1879 al Teatre Principal. Dos dies després, així quedà recollit:

Dijimos que por falta de tiempo no podiamos ayer ocuparnos de la ejecucion de la tragedia catalana "Gala Placidia", obra del distinguido poeta D. Angel Guimerà; lo hacemos en este número bajo la agradable impresión que nos dejó la espresada obra.

Los hechos que se exponen se remontan á la época de la invasion goda en la tierra catalana, invasion que se verificó bajo la jefatura de Ataulfo, á quien varios historiadores consideran como el primer monarca de la España visigoda. Ataulfo casó con Gala Placidia, hermana del emperador romano Honorio, y la lucha del pueblo bárbaro contra la civilizacion latina constituye el hecho fundamental de la tragedia.

El lujo en los trages y decoraciones que ha desplegado la empresa y la esmerada ejecución que le cupo por parte de todos los actores, especialmente de la Sra. Mena y el Sr. Tutau, hicieron que dicha tragedia haya tenido una interpretacion brillante.

SEGONA PART. ANÀLISI DEL REPERTORI

Després d'haver revisat estudis en què s'analitzaven cartelleres, ens ha semblat oportú prendre com a models d'exposició i d'anàlisi de les dades *El teatre a Mallorca a l'època romàntica* de Mas i Vives (1986) o *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo* de Sala Valldaura (2000). Descartem, per tant, models en què es publica el total de la cartellera, com els de les tesis publicades pel Centro de Investigación de Semiótica Litearia, Teatral y Nuevas Tecnologías SELITEN@T, dirigit pel professor José Romera Castillo del departament de Literatura Espanyola i Teoria de la Literatura de la UNED.⁴⁷⁹ Suposaria haver de publicar de manera sistemàtica un volum acumulat de més de 7.000 fitxes o títols d'obres representades corresponents a les 18 temporades que comprèn la present recerca. Per a això, creiem que és més viable vehicular-ho en un futur a través d'una eina digital com ara una pàgina web amb un motor intern de cerca per a la mateixa base de dades com és el cas del Rondcat, el cercador de la rondalla catalana elaborat pel Grup d'Estudis Etnopoètics del Departament de Filologia Catalana de la URV. Hem preferit, doncs, garbellar, pair i seleccionar aquella informació més significativa. També ens hem guiat en el procediment de catalogació fet per Carme Morell en l'obra sobre el teatre de Frederic Soler (1995a i 1997). Tanmateix, de cara a una major transparència de les dades, hem optat per oferir quadres en lloc de llistar els títols, com fa l'autora.

D'altra banda, no podem fer cap anàlisi quantitativa comparada amb els estudis citats perquè no coincidim en el tall temporal escollit. A diferència de Mas i Vives, que parteix el període entre el 1833-1854 i 1855-1874, o Morell, que treballa el tall 1859-1864, l'estiu del 1864 i el tall 1864-1866, aquí no hem volgut anar més enllà del que l'anàlisi diacrònic seguint l'eix que les temporades ja ens dibuixa. D'entrada, perquè al llarg del període acotat no hem es constata que hi hagi una frontera com l'entrada de Frederic Soler que marqui clarament dues èpoques, com en Morell (1995a). En aquest sentit, és diàfana l'oportunitat que s'obrirà en acabar aquesta investigació: tirar enrere en la cartellera tarragonina i veure l'estat de la qüestió abans de l'esclat de Pitarra. Tampoc hem vist útil dividir en dos el període per la meitat natural (1864-1872; 1872-1880) perquè a diferència de Mas (1986: 142) les porcions no ocupen tants anys com perquè es pugui produir un canvi significatiu en els gustos del públic. En tot cas, l'objectiu de la present recerca és analitzar la recepció a la ciutat de la *revolució* teatral que suposà l'estiu 1864 barceloní. Per últim, vam dubtar de dividir el període atenent a una divisió històrica: la que separa el Sexenni Democràtic de la Restauració borbònica. Fent-ho, però,

⁴⁷⁹ Vegeu-ne la pàgina web a:

< http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html >. [Darrera consulta: octubre de 2015].

excloïem el tall 1864-1868 i, per tant, els inicis de l'esclat del teatre català. Volem deixar clar que no és una fugida d'estudi, sinó una elecció de cara a concretar l'anàlisi de les dades. En tot cas, sempre queda la porta oberta a tornar a la qüestió modificant-ne els paràmetres.

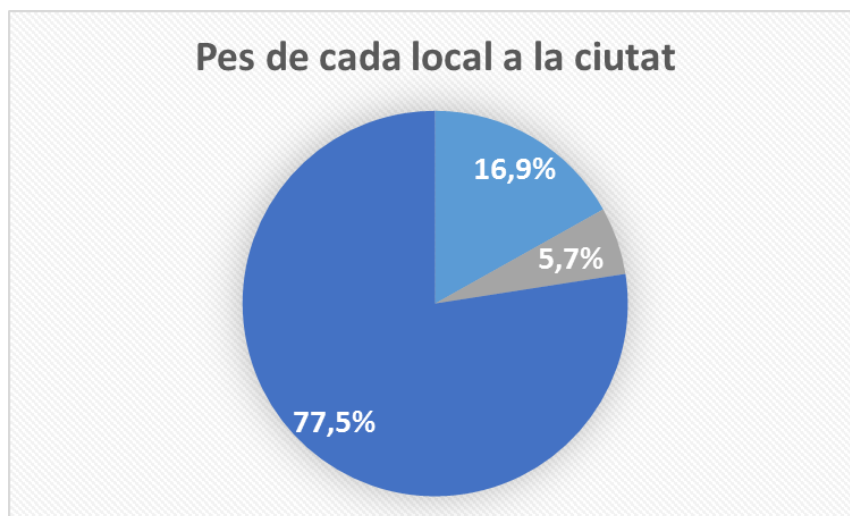
L'ordre d'exposició de les dades s'inicia en les dades globals de l'estudi i va descendant a majors nivells de concreció que acoten locals, gèneres, companyies i llengües en escena.

1. Dades globals

En primer lloc, presentem les dades generals de l'estudi. S'hi mostren dividides en dos blocs. El primer atén el global de la ciutat, on es pot observar el pes de cada local segons el nombre de registres totals que representen (gràfic 7). En el segon bloc, s'exposen de manera aïllada per a cada local quina és la seva quota interna de repertori en català o bilingüe tant en registres totals (gràfic 8) com en proporció percentual (gràfic 9).

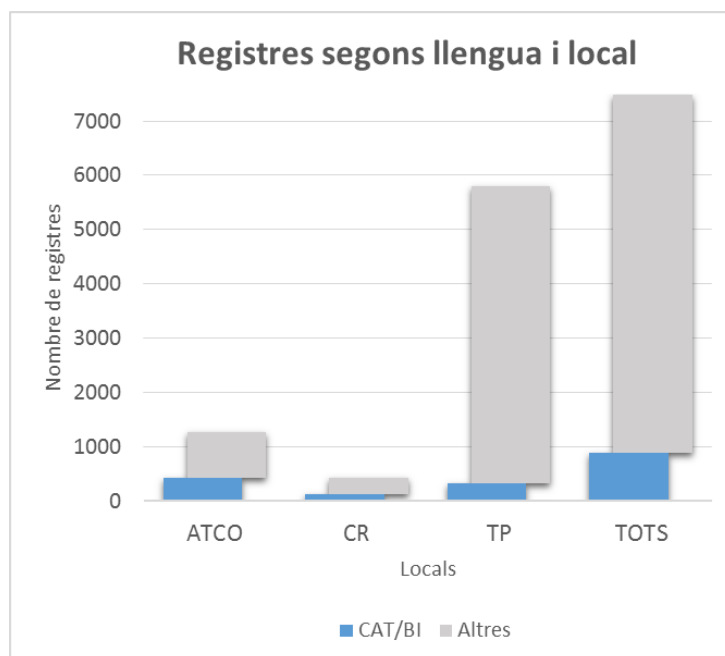
Atesa la seva poca significació, hem eliminat d'aquesta anàlisi els cafès i altres locals menors en què en algun moment s'hi representà teatre, tractats en el capítol segon. (El total de registres que acumulen aquests espais no arriba a la cinquantena, nombre que es pot considerar el marge d'error global de l'estudi, si filem prim).

	Global de la ciutat		Nivell intern		
	TOTAL de registres	%	Registres CAT/BI	Registres ALTRES	%
<i>Ateneo Tarraconense</i>	1.262	16,9	428	834	33,9
<i>Campos de Recreo</i>	423	5,7	126	297	29,8
<i>Teatre Principal</i>	5.791	77,5	324	5.467	5,6
ATCO + CR + TP	7.476	100%	878	6.598	11,7

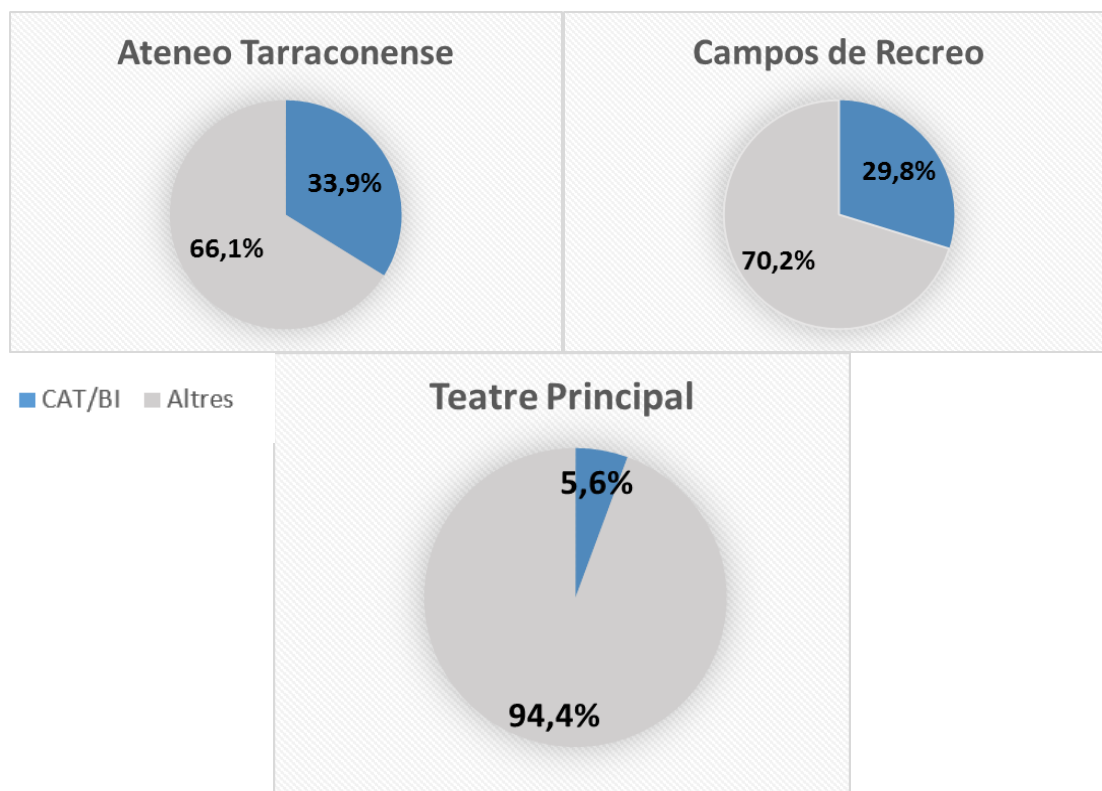


Gràfic 7. Pes de cada local a la ciutat

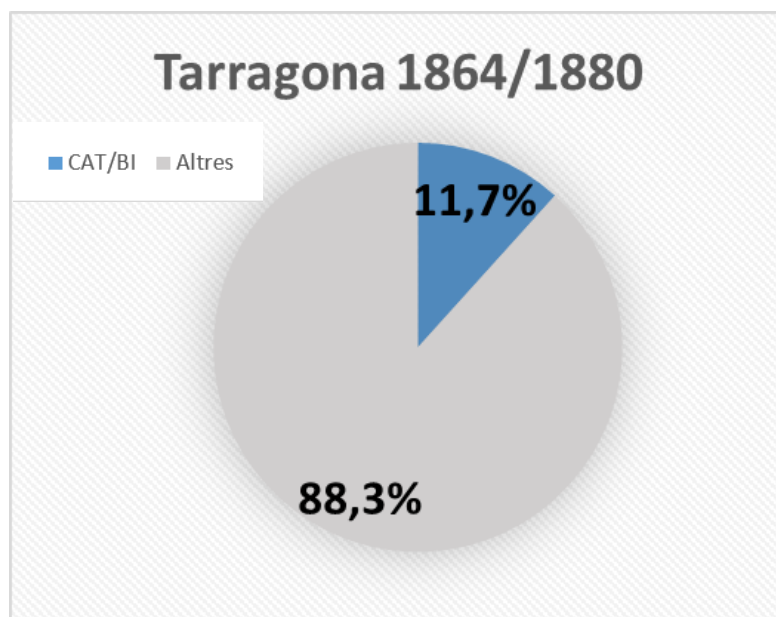
Com podem veure en el gràfic anterior, els locals que oferien alternativa o suposaren competència al Teatre Principal ben just arriben al 25% o la quarta part de l'oferta teatral de la ciutat. Per tant, es pot afirmar que el Principal, a pesar de no gaudir del monopoli des del 1833, seguia liderant l'oferta. El fet que fos gestionat en consorci pel municipi i el capítol catedralici expliquen la seva posició privilegiada en tant que teatre semipúblic.



Gràfic 8. Volum total de registres segons idioma i local



Gràfic 9. Proporció de repertori català segons local



Gràfic 10. Repertori en català o bilingüe representat a la ciutat de Tarragona (1864/1880)

A la ciutat de Tarragona i durant el període acotat, el repertori programat de teatre en català o bilingüe en els tres locals de major abast i capacitat va assolir una quota de l'11,7%. Comparant aquesta dada amb les dades desglossades dels locals podem comprovar que la supremacia del Teatre Principal afecta de manera negativa rebaixant la proporció, atès que tant els Campos de Recreo com l'Ateneo Tarraconense se situen al voltant del 30% de programació en la nostra llengua. Recordem, a més, que per qüestions d'ordre i sistematització en l'anàlisi, vam ressituar algunes companyies que van alternar més d'un local dins del sac del Principal, sistema que per coherència seguim ara. Són els casos de la companyia de Lleó Fontova (10.3), Gervasi Roca (13.6) i Antoni Tutau (16.6), segurament els casos més potents des del punt de vista de prestigi d'intèrprets de l'àmbit català vinguts a la ciutat (en roig a les taules). Dividides les seves funcions entre els locals veuríem com augmentaria el pes dels Campos de manera important fent disminuir, encara més, el paper del Principal.

Dit d'una altra manera i tornant als números dels gràfics 9 i 10, la diversificació de locals va afavorir l'activitat dramàtica en català i, per tant, es confirma per al cas tarragoní el fenomen ocorregut a altres capitals, especialment a Barcelona, en què el repertori català va triomfar fora dels circuits públics o oficials. Es perpetua, per tant, la situació de subordinació segons la qual la llengua de prestigi i, doncs, pròpia dels espais de la *formalitat* i l'oficialitat era el castellà, mentre que el català quedava relegat als teatres privats o secundaris, als circuits alternatius.

Atenent a cada local de manera particular i vinculant-ho amb el capítol sobre els intèrprets, també s'observa la seva incidència a l'hora d'escollir les peces que s'havien de representar. L'Ateneo Tarraconense, entitat sostinguda de manera eminent per aficionats tarragonins

assoleixen la major quota. S'hi suma, a més, que en els casos en què van optar per contractar actors i actrius professionals per guiar i reforçar la secció de declamació del centre, aquests foren també catalans en la majoria dels casos i, fins i tot, procedents de l'òrbita dels teatres barcelonins com el Romea o l'Odeon (Joan Isern o Anna Monner, per exemple).

Per al cas dels Campos, teatre d'estiu de trajectòria més irregular (hi ha molts menys registres i més temporades en blanc), podem afirmar que a pesar d'una major presència de repertori líric, com demostrarem a continuació en l'anàlisi del repertori segons local, el català va tenir-hi una presència igualment rellevant gràcies sobretot a companyies especialitzades com 6.2 i 9.5 amb un percentatge de repertori català que supera el 80% i que, per tant, n'eleva la quota.

Finalment, en el cas del Principal, podem concloure que només trencaria la dinàmica l'entrada d'aquelles grans figures, Gervasi Roca, Antoni Tutau i Lleó Fontova. Fora d'ells i exceptuant també aquelles companyies que pivotaven sobre una única obra (*La passió política*, *Sant Magí de la Brufaganya*) el repertori català seguia sent inferior al 15% en la majoria dels casos, atès que en aquell teatre les companyies contractades per a cobrir les temporades procedien de l'òrbita dramàtica espanyola.

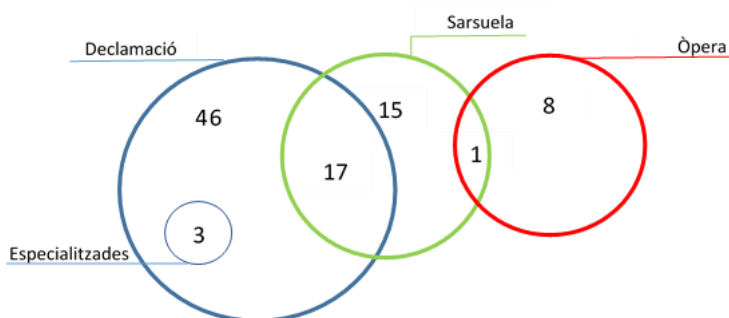
1.1 Dades globals: repertori, locals i companyies

Partint de la taula 4 que segueix, en què hem ordenat les 90 companyies o agrupacions d'intèrprets (els aficionats o les societats) segons el tipus de repertori ofert (declamació, sarsuela, òpera i altres), podem observar les següents dinàmiques.⁴⁸⁰

D'entrada, del total de 90 elencs, 58 van incloure en major o menor proporció teatre en català o bilingüe (64,5%).

En el cas de l'Ateneo, la totalitat de companyies que hi van circular van assolir un percentatge mitjà del 37% de programació en català. Els Campos de Recreo baixen al 33% i encara davalla més el Principal, amb un 13%.

En total, hi ha 8 companyies d'òpera, 1 d'òpera i sarsuela, 15 de sarsuela, 17 de sarsuela i declamació, 46 de declamació i 3 d'altres gèneres o bé especialitzades en una obra.



⁴⁸⁰ Vegeu els annexos, taules 4.1 (ATCO), 4.2 (CR) i 4.3 (TP) per veure de manera aïllada el fenomen segons el local.

Vistes diacrònicament, tenim que:

Les companyies dramàtiques o de declamació són l'opció per defecte al llarg de totes les temporades.

Tanmateix, només en una temporada (1872-73) va programar-se declamació en exclusiva. En la resta van alternar-se la ciutat companyies líriques o operístiques.

Es va programar òpera de manera estable al llarg de les cinc primeres temporades durant l'estiu (1863-1868), després de les quals només tornaria a programar-se'n al llarg de tres temporades més (1874-1877). Aquestes, a excepció de la primera que segueix sent l'estival, tenen lloc durant l'hivern. És a dir, un gènere que d'entrada era propi de l'estiu, perd interès després del 1868 i, en recuperar-se ho fa al Principal. Per bé que no tenim cap font que ens ho pugui corroborar, sembla com si l'impacte de la Revolució de setembre hagués fet perdre l'interès per l'òpera, un gènere vinculat amb les classes altes o, si es vol, poc populista, i que s'hagués intentat de reprendre en iniciar-se la Restauració borbònica en el local de més categoria, això és, el Principal.

La sarsuela, per contra, és el gènere líric per excel·lència, programat totes les temporades a excepció de la 1, en què només s'ofertà òpera i la 10, quan les italianes Pasquali i Pezzana enlluernaren el públic tarragoní. Tampoc n'hem registrat per a la darrera de totes, tenint en compte que l'estiu del 1881 no entra dins del nostre buidatge. Pel que fa a les companyies que la posaren en escena, podem veure que n'hi ha ben bé tantes d'especialitzades en aquest gènere (15) com d'altres que l'alternaren amb la declamació (17). Ara bé, les especialitzades tenen més incidència durant la temporada estival (11/15 front a les 4/17 no especialitzades). En aquest sentit, la sarsuela també segueix la tendència de situar-se, preferentment, després de l'hivern.

Si mirem les tendències segons els locals, podem veure que:

L'Ateneo Tarraconense va fer prevaldre la declamació, a excepció de 4 casos (11.2, 15.5, 15.1 i 16.2) en què alternaren amb la sarsuela. Va excloure-se'n l'òpera a causa, sens dubte, de la major complexitat que presenta a l'hora de posar-se en escena. El màxim condicionant en aquest sentit són les capacitats interpretatives i musicals dels components del centre obrer, aficionats que van rebre el suport de professionals a partir del 1870.

Per la seva banda, els gestors dels Campos de Recreo van decantar-se en més ocasions per les companyies de repertori líric que els seus companys de l'Ateneo. De fet, de les 18 agrupacions que hi vinculem, 10 van incloure peces amb parts musicades i, d'aquestes 10, 5 ho feren de manera exclusiva, sobretot en els primers anys d'existència abans del buit que suposà la fallida econòmica del 1868.

Finalment, el Teatre Principal presenta el patró habitual de programació dividida segons temporada d'hivern i temporada de primavera/estiu (i, segons l'any, de Quaresma i Setmana Santa). La primera és eminentment de declamació mentre que la segona dona major espai als

repertoris lírics. A excepció de les temporades sisena (1868-69), desena (1872-73) i tretzena (1875-76), els gestors del Principal sempre van diversificar l'oferta al llarg de l'any teatral contractant companyies que incloïen peces líriques o operístiques.

*Dades globals: repertori, locals i companyies. Taula 4*⁴⁸¹

Gènere	Declamació	Sarsuela	Òpera	Altres
Temporada				
1. Temporada 1863-1864	1.1 TP hiv		1.2 TP est	
2. Temporada 1864-1865	2.1 TP hiv		2.4 CR est	
	2.5	2.2 TP est		
		2.3 CR est		
3. Temporada 1865-1866	3.1 TP hiv	3.2 TP est	3.3 CR est	
	3.3.1 CR est			
	3.4 ATCO			
4. Temporada 1866-1867	4.1 TP hiv		4.3 TP est	
	4.2 CR est			
	4.4 ATCO			
5. Temporada 1867-1868	5.1 TP hiv	5.2 TP est	5.3 CR est	
	5.4 ATCO			
	5.5			
6. Temporada 1868-1869	6.1 TP hiv			
	6.2 TP est			
	6.3 TP est			
7. Temporada 1869-1870	7.2 TP qua	7.1 TP hiv		7.5 TP est
	7.3 ATCO	7.6 TP est		
	7.4			
8. Temporada 1870-1871	8.1 TP hiv	8.4 TP qua		8.6 TP est
	8.2 TP hiv			
	8.3 ATCO			
	8.5 TP qua			
9. Temporada 1871-1872	9.1 TP hiv	9.3 TP est		
	9.2 ATCO			
	9.4 CR est			
	9.5 CR est			
10. Temporada 1872-1873	10.1 TP hiv			
	10.2 ATCO			
	10.3 TP est			
	10.4 TP est			
	10.5 TP est			
11. Temporada 1873-1874	11.1 TP hiv			
	11.2 ATCO			
	11.4 TP	11.3 TP hiv		

⁴⁸¹ TP: Teatre Principal; CR: Campos de Recreo; AT: Ateneo Tarragonense de la Clase Obrera; hiv: temporada d'hivern; est: temporada d'estiu; qua: Quaresma o Setmana Santa. Sense indicació: altres locals o entitats.

Gènere	Declamació	Sarsuela	Òpera	Altres
Temporada				
12. Temporada 1874-1875	12.1 TP hiv	12.3 TP est	12.6 TP est	
	12.2 ATCO	12.4 TP est		
		12.5 TP est		
13. Temporada 1875-1876	13.1 CR hiv		13.2 TP hiv	
	13.3 TP hiv			
	13.4 TP hiv			
	13.5 ATCO			
	13.6 TP est			
	13.7 CR est			
14. Temporada 1876-1877	14.1 TP hiv		14.3 TP hiv	
		14.2 TP hiv		
	14.4 TP qua			
	14.5 ATCO			
		14.6 CR est		
	14.7 CR est			
	14.8 CR est			
15. Temporada 1877-1878	15.1 ATCO			
	15.2 TP hiv			
	15.3 TP est			
	15.4 CR est			
16. Temporada 1878-1879	16.1			16.4 TP qua
	16.2 ATCO			
	16.3 TP hiv			
	16.5 TP qua	16.7 CR est		
	16.6TP est			
17. Temporada 1879-1880	17.2 TP qua	17.1 TP hiv		
	17.3 ATCO			
	17.4 CR			
	17.4.1			
18. Temporada 1880-1881	18.1 TP hiv			
	18.2 ATCO			

2. Obres no líriques més representades en el període (1864-1880)

A partir d'aquí baixem de nivell i comencem a concretar els títols de les obres dramàtiques amb major freqüència d'aparició, amb independència de la companyia o el local en què es va representar. Podem extrapolar aquí una constatació feta per Morell (1995a: 141 i 142), segons la qual, no hi havia un sol tret diferenciador entre el repertori concret posat en escena als teatres oficials o públics i l'escenificat en societats o altres teatres particulars. És a dir, al marge de les dades que acabem d'oferir i que mostren certa preferència de gèneres en els distints locals, els títols concrets que circulaven, al capdavant, eren els mateixos. L'autora conclou que “si una obra tenia èxit, les societats es posaven immediatament a assajar-les”.

Se n'exclouen, perquè són tractats després, els gèneres lírics (òpera i sarsuela) i els balls i danses. També aquelles obres que suposen una anomalia en la freqüència en cartellera perquè, paradoxalment, en són un valor fix: el drama *Don Juan Tenorio*, d'una banda, i *Els Pastorets*, les obres del cicle passional, de l'altra.

En el cas de les òperes i les sarsueles, tal com va fer notar Mas i Vives (1986: 145), l'oferta d'una companyia lírica havia de ser necessàriament menor pel major requeriment dels intèrprets, de l'escenografia i de la música. Per tant, si el repertori era menor era lògic que es repetissin més cops les mateixes obres.

Pel que fa a les obres del cicle de Nadal, de la Passió o els drames hagiogràfics, també trenquen la programació de les companyies perquè no hi estaven vinculades, sinó que per tradició anaven lligades al calendari, com és sabut. En el cas del Tenorio i la festa de Tots Sants succeeix un fenomen similar, salvant les diferències (tradició cronològicament menor, laïcitat...). Arriba a assolir un total de 46 representacions durant els 17 anys buidats, i és que com va dir el crític: “el pueblo no perderá nunca sus aficiones á lo sobrenatural” (DDT 02.11.1873).

Un altre gènere que té una incidència alta en la base de dades són els relacionats amb la dansa, gràcies al fet que bona part de les funcions registrades es componien d'una primera obra de cert pes, una dansa com a interludi i, finalment una peça més lleugera (fi de festa, sainet, joguet...) de caire còmic que la tancava. Per molt distints que fossin els gèneres de les primeres i darreres obres escollides, el ball o la dansa va mantenir-se força estable al llarg del temps. Per tant, la freqüència és molt alta. Que sapiguem, no s'ha fet recerca sobre aquest tipus de gènere de dansa més enllà de l'anàlisi mitjançant cartelleres.

Tot seguit, mostrem la taula 5 amb les obres més representades, això és, aquelles que superen la barrera de les 15 funcions (Mas i Vives posa el topall a les 20) i que suposen un total de 43 títols distints. Es presenten en ordre decreixent partint de la freqüència. El títol es presenta en la forma normalitzada i s'afegeix entre claudàtors subtítols o altres variants que han

ajudat a localitzar l'obra. Pel mateix motiu, el camp del gènere recull les diferents denominacions que va rebre al llarg del buidatge. L'autor va seguir de la data d'estrena o de la primera edició localitzada en els fons consultats (en aquest cas, s'indica amb: [ed.]). Les següents dates (dd/mm/aaaa) són la primera i la darrera registrades a Tarragona. Els registres en català o bilingües apareixen marcats en color.

Atès que les cartelleres de la premsa no oferien tots els detalls necessaris per a la identificació de les obres, hem completat la informació basant-nos en els treballs de Mas i Vives (1986), Suero (1987), Morell (1995a i 1997), Sala i Valldaura (2000), la tesi de Carlos Cervelló (2008) i altres del mateix grup de recerca, els catàlegs de l'Institut del Teatre (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques), Biblioteca de Catalunya i la Biblioteca Nacional Espanyola o la col·lecció de cartells de la Universitat de València, entre altres.

Prenent, doncs, les dades mostrades a la taula 5, podem observar que les obres en castellà ocupen els primers llocs, en coherència amb les dades dels gràfics 8, 9 o 10. Així mateix, mirant la freqüència de representació de les 20 primeres obres, veiem com ens movem en una forquilla estreta de només 7 funcions de diferència entre les tres primeres (26) i la vintena (19). En la posició número 12 i amb només 4 funcions menys que la primera (22), trobem el primer títol en català, *A l'altre món*, la comèdia bilingüe de Josep Maria Arnau, que obté els mateixos registres que *Lo diari ho porta* d'Eduard Aulés o la comèdia de Larra *Bienaventurados los que lloran*. També és força regular la permanència o l'estabilitat en cartellera: gairebé totes es posen en escena des del 1864 (en cas que siguin anteriors) o des de la seva estrena a la ciutat i fins la darrera temporada analitzada, la de 1880-1881.

Destaca també que 6 dels 10 primers títols siguin traduccions, sobretot de peces franceses. Mirant el total de la taula, puja a 11, tenint en compte que no comptem adaptacions o arreglos com *Lo positivo* de Tamayo i Baus.⁴⁸² Com hem vist en l'apartat sobre recepció i crítica, la literatura de més enllà dels Pirineus era benvinguda si s'adaptava al color i al gust local. No només es confirma amb les nostres dades la duana moralista de què va parlar Yxart, sinó també l'allau de traduccions que ell mateix —prenent Fígaro i el famós “¡Lloremos y traduzcamos!”—, denunciava a *El arte escénico* (1894: 27) i que allargava des de la dècada dels quaranta fins a finals de segle (“abundan tanto por aquellas fechas, como en las anteriores: todo aquel teatro obedece á la consigna literaria del segundo imperio francés” 1894: 48). Totes aquestes traduccions són comèdies o peces en un acte amables i allunyades d'aquells dramons estripats de què renegava Recasens.⁴⁸³

⁴⁸² Per no parlar de la pràctica d'afusellar obres franceses i fer-les passar per originals no confessant la font (Yxart 1894: 51). Com es pot entendre, l'abast d'aquesta recerca no pot aspirar a una inspecció tan exhaustiva.

⁴⁸³ Yxart a *El arte escénico en España* (1894: 1 i 2) delimitava què es considerava *comèdia* un cop superat l'antic ús genèric del mot per a qualsevol peça escènica: “Por comedias tengo aquellas obras que, sin excluir los sentimientos

A banda, només dos d'aquests 10 primers títols foren estrenats durant el període que acotem. Es tracta de *Marinos en tierra* de Sanz Pérez (1868) i *Los dos sordos* de Narciso de la Escosura (1867). La resta van aparèixer entre la dècada dels quaranta i els cinquanta, cosa que en podria indicar, juntament amb la seva alta freqüència d'aparició, l'assentament com a repertori bàsic entre les companyies que les posaren en escena. Eren peces ja conegudes i que de ben segur que els actors tenien per la mà no només perquè feia anys que circulaven sinó també gràcies a la seva simplicitat (totes són d'un acte, a excepció de *Lo positivo*). Són paradigmàtics d'aquesta tendència els dos primers títols, *La casa de campo*, estrenada el 1833 i *Maruja*, estrenada el 1842, traduccions del francès i peces còmiques en un acte, representades al llarg de totes les temporades buidades.

No obstant això, obrint el ventall al total de 43 títols capdavaners, la tendència general és que a banda de ser majoritàriament comèdies (només en són excepció 5 drames: de Palou i Coll, Eguílaz, Larra, Frederic soler i una traducció de Valladares) s'hagin estrenat durant el nostre període acotat o, com a màxim una dècada enrere (de 19 anteriors a 1864, només 3 són dels anys 40 i 7 anteriors a 1854). Per tant, sembla que la capacitat de les companyies per incorporar les novetats al seu repertori era alta, per bé que no substituïa el repertori previ. Que totes fossin del gènere còmic també es correspon amb la constatació d'Yxart (1894: 78):

Fuera de aquella extemporánea evocación de toda una época, en *reprises* y dramas nuevos, sólo las evoluciones del teatro popular, del género «bajo cómico» ofrecen algo característico. La Revolución, derogando todo sistema preventivo, y equiparando el teatro á una industria, libre como todas, entregó los espectáculos al más voraz negociante. Esta nueva situación legal de las empresas, coincidía con el movimiento estadístico y social que hemos visto iniciarse algunos atrás: las primeras capitales se ensanchan, la sociedad se democratiza, crece la población flotante, y la ínfima clase media y la popular se acostumbran á asistir cotidianamente al teatro: éste, como el periódico, va siendo una necesidad de las nuevas clases que llegan, á medida que desertan de él los que prefieren otra literatura, espectáculos más selectos ó más íntimos.

És la peça de Tamayo *Lo positivo* la que il·lustra el canvi de preferència cap a les obres que s'allunyen del romanticisme més efectista i ja exhaurit a principis dels cinquanta. Amb Tamayo i Ayala com a autors més destacats, Yxart descrivia els nous interessos dels dramaturgs: “el deseo de fundir la mayor belleza ética con la mayor belleza dramática” (1894: 40). En la mateixa òrbita de Tamayo i Ayala, per bé que sense arribar al seu nivell, el crític tarragoní situà altres autors també presents en la taula que mostrem, l'obra dels quals considera de farsa de les cartelleres de l'època (1894: 47):

ninguno de sus autores coetáneos, ha dejado una reputación duradera, ni una obra que no haya perdido en absoluto su valor de ocasion [...]. Es notable, que mientras son todavía discutidas y discutibles algunas obras románticas, los más distintos criterios concuerdan en mirar hoy con unánime desdén las de Eguílaz, Pérez Escrich, Larra (hijo), Marco,

graves, dolorosos ó tristes, no dan sin embargo al conflicto una solución extremada, ni á los caracteres brío suficiente para sustraerse á la realidad que los oprime ni al asunto profundidad y trascendencia [...].”

Camprodon, Fernández y González, el mismo Hurtado y tantos otros [...] que no tienen ya quien los alabe, como no sea con muy vergonzantes reservas

Atenent a les nostres dades, podem veure com Larra fill té un total de 6 obres, tot comèdies o drames en tres o quatre actes: *Oros, copas, espadas y bastos* (1866), *Bienaventurados los que lloran* (1866), *El amor y el interés* (1852), *La oración de la tarde* (1858), *Los lazos de la familia* (1858) i *El bien perdido* (1866). Luis de Eguílaz en té 3: *La cruz del matrimonio* (1861), *La vaquera de la Finojosa* (1856) i *Los soldados de plomo* (1865) i Pérez Escrich en té 2: *Sálvese el que pueda* (1856) i *La mosquita muerta* (1857). Algunes són posades d'exemple per Yxart com les que en substitució del romanticisme imposaren un "sentimentalismo empalagoso y languido", un "lirismo casi prosaico en boca de personajes de levita" (1894: 52).

Altres autors com Eduardo Zamora, Francisco Botella o el prolífic Enrique Zumel entrarien dins de la dinàmica de dramaturgs de segona categoria que engrossiren la cartellera sense cap pena ni glòria literàries durant un parèntesi que acabaria passat el període revolucionari. Aleshores, el neoromanticisme d'Echegaray frenaria els intents d'acostament al realisme que havia engegat Enrique Gaspar amb obres com les que hem vist en l'apartat de la crítica. En el període de Restauració van reprendre's els drames d'honor i els amors abrandats, la violència i la fatalitat. S'imitava Bretón, es tornava a la comèdia-proverbi arreglada del francès, com era el cas d'Eusebio Blasco, i el naturalisme d'Eugenio Sellés feia una tímida i recatada aparició (GIES 1996: 43).

El que sí que és destacable dins del marasme i l'atonía que ens dibuixà el crític tarragoní fou el drama històric *La campana de la Almudaina* de Palou i Coll, que assolí un total de 21 representacions durant totes les temporades analitzades. En el cas de Tarragona, també es perpetua l'èxit que tant aquest drama com el d'Eguílaz *La vaquera de la Finojosa* portaren Pitarra, al seu temps, a escriure'n les corresponents gatades. S'entén, doncs, que aquestes funcionessin també a la ciutat.

Pel que fa al repertori català, a les obres d'Arnau i Aulés que assoliren les 22 funcions segueixen la comèdia o quadre de costums de Camprodon *La Teta gallinaire*, de 1865 (20), *Cinc minuts fora del món*, de l'Aulés, estrenada el 1870 (17), *Tal hi va que no s'ho creu* de Vidal i Valenciano, de 1865 (16), *Les joies de la Roser* (1866, 16) i, en darrer lloc, el drama de Frederic Soler de 1872 *La dida* i *La pubilla del Vallès* d'Arnau (1865) amb 15 representacions. De totes aquestes obres, sobresurt el drama de Soler, atès que fou el que més tard s'estrenà i el que menys temporades va romandre (1873/1879). Si donem un cop d'ull a la taula 12 (hi concretam el repertori català de cada companyia del Principal) es pot veure com la companyia que l'estrenà a la ciutat (10.3, Lleó Fontova) ja la van posar un total de 9 cops durant la mateixa temporada. És a dir, mentre que la resta eren part de la programació catalana habitual, el drama de Soler

fou tot un fenomen, però puntual (compari's amb *Les joies de la Roser*, que s'allargà fins el 1880).

En definitiva i per cloure aquest apartat, la cartellera tarragonina no presenta cap particularitat respecte de les cartelleres d'altres indrets i corrobora al peu de la lletra l'encertadíssim diagnòstic que Yxart féu el 1894 sobre l'art escènic espanyol.

Taula 5

Freq.	Títol	Autor (any)	Gènere	Dates	Observacions
26	<i>La casa de campo</i> [ó <i>la plaga de convidados</i>]	Traduïda del francès per J. L. (1833 [ed.])	Comèdia/peça/ joguèt en un acte	08.09.1866 / 16.05.1880	<i>La casa de campo (segunda parte)</i> a càrrec de José Sánchez Albarrán (1866). En cap cas s'indica que sigui aquesta, per bé que tampoc apareix el subtítol de la primera.
26	<i>Maruja</i>	Traduïda del francès per Luís Olona (1842)	Peça/comèdia en un acte	25.12.1864 / 24.06.1880	
26	<i>Marinos en tierra (24)</i> <i>Marineros en tierra (2)</i>	José Sanz Pérez (1868)	Comèdia/peça en un acte	12.10.1871 / 11.11.1880	
25	<i>No matéis al alcalde</i>	Eduardo Zamora y Caballero (1862)	Peça/comèdia en un acte	06.01.1864 / 15.05.1879	
24	<i>El preceptor y su mujer</i>	Traduïda del francès per Luis de Olona (1850)	Comèdia /comèdia de graciós en dos actes	16.02.1864 / 07.07.1880	
24	<i>No hay humo sin fuego</i>	Traduïda del francès per Ramón de Valladares y Saavedra (1850)	Peça/comèdia en un acte	04.02.1864 / 27.04.1879	
24	<i>Sálvese el que pueda</i>	Enrique Pérez Escrich (1856)	Comèdia/peça en un acte	03.01.1864 / 21.11.1880	
23	<i>La fe perdida</i>	Francisco Botella i Andrés (1858 [ed.])	Comedia/peça en un acte	19.09.1864 / 13/07/1879	
23	<i>Lo positivo</i>	Traduïda del francès per Manuel Tamayo (1862)	Comèdia en tres actes	30.03.1864 / 17.11.1880	Segons exemplar de la BC (Madrid: José Rodríguez, 1866, 4a ed.), és una "imitación de la que escribió en francés Leon Laya con el título <i>Le Duc Job</i> ", estrenada a París el 1859. Se n'han reduït els personatges i les escenes.
23	<i>Los dos sordos ó la trompa de Eustaquio</i>	Traduïda per Narciso de la Escosura (1867)	Peça/comèdia en un acte	05.11.1867 / 07.04.1880	
23	<i>Oros, copas, espadas y bastos</i>	Luis Mariano de Larra (1866)	Comèdia en tres actes	22.01.1867 / 06/04/1880	
22	<i>A l'altre món</i>	Josep M. Arnau (1865)	Comèdia bilingüe en dos actes	20.10.1867 / 03.12.1879	Estrenada al Teatre Variedades el 28.06.1865. Estrenada a Tarragona per la companyia de Fernando Guerra (5.1).

22	<i>Bienaventurados los que lloran</i>	Luis Mariano de Larra (1866)	Comèdia/caricatura/drama en quatre actes	27/09.1866 / 04.04.1880	
22	<i>Lo diari ho porta</i>	Eduard Aulés (1870)	Humorada/peça còmica/comèdia/joguet en un acte en català	09.04.1871 / 01.02.1880	Estrenada al Liceu el desembre de 1870. Estrenada a Tarragona per la companyia de <i>declamación</i> [2-4-1871 fins al 10-04-1871] (8.4).
21	<i>La campana de la Almudaina</i>	Joan Palou i Coll (1859)	Drama en tres actes	18.09.1864 / 31.10.1880	
20	<i>Ándese usted con bromas</i>	Traduït del francès per Ramón Valladares y Saavedra (1853)	Peça/comèdia en un acte	22.09.1864 / 25.08.1878	
20	<i>La cruz del matrimonio</i>	Luis de Eguílaz (1861)	Comèdia /drama en tres actes	10.09.1864 / 07.12.1880	
20	<i>La teta gallinaire</i>	Francesc Camprodon (1865)	Comèdia/comèdia de costums/peça en un acte	17.04.1866 / 15.02.1880	Estrenada al Teatre Principal de Barcelona l'1 de maig de 1865. Estrenada a Tarragona per la companyia de José Sarmiento i Francisco Domingo (3.1)
19	<i>El que nache para ochavo</i>	Pelayo del Castillo (Veure observacions)	Comèdia/peça en un acte	09.03.1867 / 16.03.1880	Manuscrit conservat a la BNE [MSS/16199] que conté l'aprovació de la censura en data del 31.12.1866.
19	<i>Me conviene esta mujer</i>	Eduardo Zamora y Caballero (1863)	Peça/comèdia/joguet en un acte	10.12.1866 / 12.09.1880	
19	<i>Suma y sigue</i>	Traduïda per Mariano Pina (1864)	Peça/comèdia en un acte	01.10.1866 / 03.04.1880	
18	<i>Amar sin dejarse amar</i>	Francisco Botella i Andrés (1855)	Peça/comèdia en un acte	17.02.1864 / 06.04.1879	
18	<i>El amor y el interés</i>	Luis Mariano de Larra (1857)	Comèdia/comèdia de costums/drama en tres actes	16.01.1864 / 09.01.1879	
18	<i>En la cara está la edad</i>	Traduïda per José de Olona (1859 [ed.])	Comèdia/joguet/peça en un acte	15.09.1864 / 12.12.1878	
18	<i>La llave de la gaveta</i>	José María de Larrea i Juan Catalina (1862)	Peça/comèdia en un acte	20.01.1864 / 15.08.1879	
18	<i>La vaquera de la Finojosa</i>	Luis de Eguílaz (1856)	Drama/comèdia en tres actes	11.09.1864 / 06.01.1880	

17	<i>La oración de la tarde</i>	Luis Mariano de Larra (1858)	Drama/comèdia en tres actes	24.11.1864 / 07.11.1880	
17	<i>Cinc minuts fora del món</i>	Eduard Aulés (1870) Música “dels primers mestres de Europa”	Joguèt còmic/ joguèt líric/ peça /sarsuela catalana /comèdia/ joguèt liricodramàtic /joguèt còmic líric en un acte	02.10.1870 / 19.10.1876	Estrenada al teatre del Prado Catalán el dia 30.07.1870 per la companyia dels Bufos Arderiu. Estrenada a Tarragona per la companyia de l'ATCO i Emili Arolas (8.3) Tot i que té un parell de moments en què es canten obres com una ària de Meyerbeer (<i>Dinorah</i>) no es pot considerar com una obra lírica.
17	<i>Los soldados de plomo</i>	Luis de Eguílaz (1865)	Comèdia/drama de costums en tres actes	18.12.1865 / 14.04.1880	
17	<i>No más secreto(s)</i>	Mariano Pina (1847 [ed.])	Peça/comèdia en un acte	14.12.1864 / 16.03.1876	
17	<i>Viva la libertad</i>	Enrique Zumel (1863)	Comèdia en tres actes	10.02.1864 / 07.03.1880	
16	<i>Las dos madres ó la inclusa</i>	Traduït del francès per Ramón Valladares i Saavedra (1854 [ed.])	Drama en cinc/tres actes	28.01.1864 / 04.12.1880	<i>La huérfana de Flandes, o Dos madres</i> . Drama en cinc actes publicat a Madrid per Vicente Lalama (BNE).
16	<i>Los lazos de la familia</i>	Luis Mariano de Larra (1858)	Comèdia/drama en tres actes	27.12.1864 / 12.01.1879	
16	<i>E. H.</i>	Traduït per Mariano Pina (1850)	Comèdia /peça en un acte	29.09.1864 / 27.06.1880	
16	<i>El bien perdido</i>	Luis Mariano de Larra (1866)	Drama/comèdia en tres actos	20.12.1866 / 28.02.1880	
16	<i>La mosquita muerta</i>	Enrique Pérez Escrich (1857)	Comèdia/peça en un acte	20.09.1864 / 09.10.1874	
16	<i>Les joies de la Roser</i>	Frederic Soler i Hubert (1866)	Drama en tres actes	07.04.1867 / 13.03.1880	Estrenada al Romea per la companyia del Teatre Català el 06.04.1866. Estrenada a Tarragona per la companyia d'aficionats de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera el 07.04.1867.
16	<i>Tal hi va que no s'ho creu</i>	Eduard Vidal i Valenciano (1865)	Drama/comèdia en un acte	02.02.1865 / 14.03.1880	Estrenada per La Gata a l'Odeon el 24.11.1864 (MORELL 1995a: 215). Estrenada a Tarragona per la companyia de José Sáez (2.1)

16	<i>Un tigre de Bengala</i>	Traduïda per Ramón de Valladares i Saavedra (1852)	Peça/comèdia/joguet còmic en un acte	14.03.1864 / 21.02.1880	
15	<i>La dida</i>	Frederic Soler (1872)	Drama/comèdia en tres actes	09.08.1873 / 02.06.1879	Estrenada al Romea per la companyia del Teatre Català el 28.10.1872. Estrenada a Tarragona per la companyia de Lleó Fontova (10.3)
15	<i>La pubilla del Vallès</i>	Josep M. Arnau (1865)	Comèdia/drama en dos actes	15.11.1867 / 08.08.1880	Estrenada a l'Odeon per la Secció Catalana el 21.12.1865. Estrenada a la ciutat per la companyia de Fernando Guerra (5.1).
15	<i>Levantar muertos</i>	Eusebio Blasco i Miguel Ramos Carrión (1874)	Comèdia/peça en dos actos	05.11.1874 / 28.02.1880	
15	<i>Mal de ojo</i>	Rafael Máiquez (1853)	Peça/comèdia en un acte	10.09.1864 / 06.05.1880	
15	<i>Roncar despierto</i>	Emilio Mozo de Rosales (1868 [ed.]	Peça/comèdia en un acte	30.01.1869 / 18.02.1880	

3. Obres líriques més representades en el període (1864-1880)

Amb les dades recollides, no podem deixar de constatar, de nou, la coincidència amb la diagnosi de Josep Yxart. Quan relatava la reacció de la crítica davant l'entrada de la sarsuela al llarg de la dècada dels cinquanta (i convenient amb ells), considerava que havia estat una veritable ocupació de l'escena. L'escandalós i memorable refluoriment d'un gènere que feia abandonar el teatre de vers als autors, que enlluernava amb un gran servei escènic un públic que acabava digerint obres sense arguments d'interès era un nou embat contra el ja decadent panorama dramàtic (1894: 58).

Efectivament, tal com es pot veure en la taula 6, la sarsuela va arribar a unes quotes de popularitat força elevades: dels 26 títols lírics més freqüents, només 5 són òperes). Un exemple d'això és la següent gasetilla que fa referència a la cinquena obra lírica més freqüent, *El hombre es débil* de Pina i Barbieri i estrenada el 1871 (DDT 12.11.1874):

El público acogió con mucho agrado dicha produccion tomando parte en ella, segun ya es costumbre, ó sea repitiendo ciertas sílabas finales de la letra de un terceto, y promoviéndose con este motivo general hilaridad entre los espectadores. Creemos que la empresa no debe abandonar la idea de favorecernos a menudo con zarzuelitas de fácil desempeño, escogiendo del moderno repertorio las producciones de dicha clase mas apreciables por su mérito literario y musical.

Si ens atenem a la data d'estrena de les obres líriques, podem veure que a diferència de l'anterior apartat aquestes foren en gran majoria estrenades abans del període acotat. Només 5 de les 26 obres aparegueren durant el transcurs de les 18 temporades. A banda de la que protagonitza el breu anterior, es tracten de *Pascual Bailón*, de Cereceda i Puente i Braña (1868), d'*El último figurín* de Puente i Brañas i Rogel (1873), de *La gallina ciega* de Ramos i Fernández Caballero (1873) i, per últim, de *C. de L.* de Granés i Nieto (1872).

D'altra banda, també coincideix la permanència en cartellera de les sarsueles fins al final del període buidat. No ocorre el mateix amb les òperes, perquè de la mateixa manera que en veure les companyies i el repertori hem comprovat que en qüestió de companyies les d'òpera eren minoria front a les de sarsuela o les que combinaven aquest gènere amb la *declamación*.

En òpera, Giuseppe Verdi és l'autor més popular amb diferència amb 4 de les cinc obres de la taula, seguit de prop per Gaetano Donizetti amb un títol, *Lucia di Lammermoor*. Si transcendim la frontera mínima de les dades mostrades en la taula següent, hi trobem amb 14 registres *La favorita*, *Linda de Chamounix* i *Lucrecia Borgia* (totes tres de Donizetti) i *La sonámbula* (de Bellini). Després ve *Norma* (de Bellini), amb 12; *Hernani* (amb hac, de Verdi) amb 11, i *Faust*, de Gounod, amb 10.

3.1 Obres líriques catalanes o bilingües més representades

També podem observar a la taula 6 que no hi havia cap títol en català o bilingüe entre les sarsueles més representades. Si mirem, tanmateix, la taula 8, on mostrem tot el repertori català i bilingüe posat en escena i ordenat segons l'autor, podem constatar que algun dels títols més socorreguts foren obres líriques, un fenomen conegut ja per a la capital catalana.

Fent-ne una extracció, són les que exposem seguidament (vegeu els annexos per a la taula completa). Per descomptat, hem d'abaixar el topall de les 15 funcions que havíem posat en la taula anterior fins a les 10 per trobar-ne de catalanes. Com es pot veure, però, les freqüències no se n'allunyen de gaire. De fet, d'obres no líriques catalanes o bilingües que tinguin una freqüència entre 14 i 10 només es troben Els banys de Caldetes (13) i Un pollastre eixalat (12) de Josep M. Arnau, La tornada de'n Titó (11) de Francesc Camprodon, La malvasia de Sitges (14) i Una noia com un sol (13) de Francesc Vidal i Torrents (les següents assoleixen una quota de 9 funcions). Per tant, es pot veure com en aquesta franja hi havia 6 obres líriques i 5 de dramàtiques, una proporció i un nivell de freqüència considerable per a les primeres que confirma el fenomen per a la ciutat de Tarragona.

Al marge, hem volgut també posar com a referència les dues operetes o sarsueles bufes més representades del període per donar-ne notícia.

Una de les dades que difereix del repertori líric espanyol són les dates d'estrena de les obres. Mentre que aquelles pertanyien en bon nombre a la segona meitat de la dècada dels cinquanta, les sarsueles catalanes representades ocupen en gran part la dècada dels setanta. Així, de les 23 obres recollides, només Setze jutges (1858) i Un casament en Picanya (1859) s'hi enclouen, seguides de prop de l'altra obra de Palanca i Roca, El sol de Russafa (1861) i les de Frederic Soler estrenades el famós 1864, El punt de les dones i la gatada L'esquella de la Torratxa. Sembla, doncs, que la florida del gènere en català va tenir una segona primavera llavors.

Autor (freqüència)	Títol (freqüència)
Angelon i Broquetas, Manuel (14)	<i>Setze jutges (mengen fetge)</i> (14) [Música de Pujadas]
Capmany i Pahissa, Narcís (52)	<i>Dorm!</i> (13) [Música de Joan Rius]
Colomer i Rogés, Conrad (45)	<i>Primer jo!</i> (12) [Amb Narcís Capmany i música de Josep Ribera Miró]
Palanca i Roca, Francesc (15)	<i>Un casament en Picanya</i> (12) [Amb música de Juan Garcia Catalá]
Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra] (163)	<i>L'esquella de la torratxa</i> (11). [Música de Joan Soriols]
Vidal i Valenciano, Eduard (86)	<i>La gran sastressa (de Midaivent)</i> (10) [Música de J. Offenbach]

Coll i Britapaja, Josep (5)	<i>Les cent donzelles (5)</i> [Traducció. Música de M. Lecoq]
Riera i Bertran, Joaquim (4)	<i>Robinson Petit (4)</i> [Amb Josep Coll i Britapaja]

Taula 6

Freq.	<i>Títol</i>	Autor del llibret, autor de la música (any)	Gènere	Dates	Observacions
33	<i>El niño</i>	Mariano Pina i Francisco Asenjo Barbieri (1859)	Sarsuela /sarsuela còmica /entremès líric en un acte	10.05.1866 / 19.03.1879	
30	<i>La Traviata</i>	Francesco Maria Piave i Giuseppe Verdi (1853)	Òpera en quatre actes	11.06.1864 / 06.02.1880	
29	<i>Un caballero particular</i>	Carlos Frontaura i Francisco A. Barbieri (1858 [ed.])	Sarsuela/joguet còmic en un acte	10.05.1864 / 23.02.1879	
26	<i>Los magyares</i>	Luis de Olona i Joaquín Gaztambide (1857)	Sarsuela /sarsuela de gran espectacle en quatre actes	31.05.1865 / 06.01.1880	
25	<i>El hombre es débil</i>	Mariano Pina i Francisco Asenjo Barbieri (1871)	Sarsuela/drama en un acte	20.09.1873 / 28.12.1880	
25	<i>Marina</i>	Francisco Camprodon i Emilio Arrieta (1855)	Sarsuela en tres actes	09.05.1865 / 17.01.1880	
25	<i>Nadie (se) muere hasta que Dios quiere</i>	Narciso Serra i Cristóbal Oudrid (1860 [ed.])	Sarsuela/refrany en un acte	19.05.1868/ 04.01.1880	
24	<i>En las astas del toro</i>	Carlos Frontaura i Joaquín Gaztambide (1862)	Sarsuela en un acte	27.05.1865 / 01.01.1880	
24	<i>Pascual Bailón</i>	Guillermo Cereceda i Ricardo Puente i Braña (1868)	Sarsuela/sarsuela bufa en un acte	14.12.1865 / 19.12.1880	
22+5	<i>Campanone/El maestro Campanone</i>	Traduït del francès per Carlos Frontaura, José Cruz Rivera i Carlos Olona di Franco (arranjament de l'òpera de Giuseppe Mazza <i>La prova d'una opera seria</i>). (1858)	Sarsuela en tres actes	03.05.1865 / 13.01.1880	
22	<i>Rigoletto</i>	Francesco Maria Piave i Giuseppe Verdi (1851)	Òpera en tres actes	29.08.1865 / 21.12.1879	

20	<i>Una vieja</i>	Francesc Camprodon i Joaquín Gaztambide (1860)	Sarsuela en un acte	18.02.1865 / 29.06.1880	
19	<i>Catalina</i>	Luis Olona i Joaquín Gaztambide (1854)	Sarsuela (de gran espectacle) en tres actes	14.05.1864 /16.1.1879	
19	<i>El joven Telémaco</i>	Eusebio Blasco i José Rogel	Sarsuela mitològica/sarsuela bufa en dos actes	14.02.1868 / 27.01.1880	
19	<i>El amor y el almuerzo</i>	Arreglada del francès per Luis Olona i Joaquín Gaztambide (1856)	Sarsuela en un acte	25.07.1865 / 24.04.1879	L'edició consultada la classifica com a farsa en un acte (BC, 3a ed. Madrid: Impr. de José Rodríguez, de 1879).
19	<i>El relámpago</i>	Arreglada per Francisco Camprodon i Francisco A. Barbieri (1857)	Sarsuela en tres actes	01.05.1865 / 04.02.1880	Segons Morell (1995a) és una versió de <i>L'Éclair</i> , òpera còmica en 3 actes d'Eugène de Planard i música de Jacques-F. Halévy, estrenada a París el 1835.
19	<i>Il trovatore</i>	Leone Emanuele Bardare i Salvatore Cammarano partint de l'obra d'Antonio García Gutiérrez Giuseppe Verdi (1853)	Òpera en quatre actes	10.05.1864 / 06.05.1877	
18	<i>Entre mi mujer y el negro</i>	Luis de Olona i Francisco Asenjo Barbieri (1859)	Sarsuela/sarsuela disparate en dos actes	04.06.1864 / 21.01.1880	
18	<i>El último figurín</i>	Ricardo Puente y Brañas i José Rogel (1873)	Sarsuela en un acte	06.02.1875 / 11/11/1880	
18	<i>Los diamantes de la corona</i>	Arreglada del francès per Francisco Camprodon i Francisco Asenjo Barbieri (1854)	Sarsuela en tres actes	16.05.1866 / 26.12.1879	Basada en l'òpera homònima <i>Les diamants de la couronne</i> , d'Eugène Scribe i Daniel-François Aubert de 1841
18	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Salvatore Cammarano i Gaetano Donizetti (1835)	Òpera en tres actes	11.05.1866 / 28.04.1877	A partir de la novel·la de Walter Scott (<i>La núvia de Lammermoor</i>)

17	<i>Jugar con fuego</i>	Ventura de la Vega i Francisco Asenjo Barbieri (1851)	Sarsuela en tres actes	23.05.1866 / 06.01.1880	
17	<i>La gallina ciega</i>	Miguel Ramos Carrión i Manuel Fernández Caballero (1873)	Sarsuela /sarsuela còmica en dos actes	21.03.1874 / 01.01.1880	
16	<i>El postillón de la Rioja</i>	Luis de Olona i Cristobal Oudrid (1856)	Sarsuela en dos actes	27.05.1865 / 16.01.1880	
16	<i>C. de L.</i>	Salvador Granés i Manuel Nieto (1872)	Sarsuela en un acte	05.05.1875 / 08.01.1880	
15	<i>Un ballo in maschera</i>	Antonio Somma i Giuseppe Verdi (1859)	Òpera en tres actes	31.05.1864 / 24.12.1875	Balada en l'òpera <i>Gustave III</i> d'Eugène Scribe i Daniel Auber

4. Balls i altres gèneres relacionats amb la dansa més representats en el període (1864-1880)

A diferència dels anteriors quadres, aquí hem situat el mínim de registres en 15. També és necessari constatar que els títols dels balls, quan en tenen d'específics més enllà d'un "intermedio de baile", presenten un major grau de variabilitat. Per exemple, pivotant en el genèric *boleras*, que designa un ballarí de *boleros* ('aire musical popular español, cantable y bailable en compás ternario y de movimiento majestuoso') o qualsevol ball nacional espanyol, segons la RAE, podem trobar "boleras jaleadas, madrileñas, robadas, manchegas, de capricho i de la fantasía española".⁴⁸⁴ Succeeix el mateix amb altres títols que inclouen una designació de dansa genèrica com pas o jota. Per sistematitzar l'exposició de dades, només hem escollit aquell títol amb més registres.

De manera general, podem observar que hi ha dos grans tipus de balls. En un primer grup, hi podem incloure les danses tradicionals i pròpies d'una zona determinada, sigui o no sigui espanyola. En l'altre grup hi entrarien tots aquells títols designats igualment com a balls, però que duen títols com *Una fiesta de andaluces*, *El maestro de hacer comedias* o *La rondalla del sitio de Zaragoza* que semblen desenvolupar-se al voltant d'un motiu argumental al marge del tipisme i folklore locals.

Una altra particularitat observada és que bona part dels títols deixen intuir que les protagonistes eren ballarines: *Arminda*, *boleras*, *La danza de las bellas*, *el lago de las hadas*, *El paso de Gisela* (o *Gisela*), *Estela*, *Florinda*, *Flama ó la Hija del sol*, *Florineta*, *Imma ó los piratas*, *La aldeana tirolesa*, *La bella Elena*, *La jóven griega*, *La modista de París*, *La mossa de Calia* —únic ball amb títol català que hem registrat—, *La perla* (de *Andalucía*, de *Sevilla*, del *Guadalquivir* o *gaditana*), *Las cantineras parisienses*, *Las ninfas ó el gran paso de los chales*, etcètera. No exclou, però, que n'hi hagi per a ballarins (i mixtos, és clar) tot i que en menor grau: *Toreros y gallegos*, *Los marineros de Cádiz*, *Los majos del puerto*, *Los húngaros*, *Los gondoleros de Venecia*, *Los gallegos enamorados*, *Los caleseros del puerto*, *Los beduínos*, *El sargento Ragaplan*, *El sargento Marco Bomba ó los quintos de Coimbra*, *El payo de la carta* o *El maestro de hacer comedias*, per exemple.

Per acabar, es constata que en cap cas hem pogut registrar a partir de la premsa si al darrere dels balls, especialment d'aquest darrer grup, hi havia un coreògraf que en fos l'autor. Per bé que en els annexos de les companyies sí que tenim per a molts cossos de ball un responsable o un primer/a ballarí que dirigís la resta, no podem escatir qui fou el creador original de la dansa. En tot cas, ho deixem per a posteriors recerques.

⁴⁸⁴ Per a fer-hi llum, tornem a remetre a l'article de Marcos Jesús Bertrán a *La Vanguardia*, de 1905, reproduït en annexos.

Taula 7

Freq.	Títol	Gènere	Dates
63	<i>La tertulia</i>	Ball	Gener de 1864 – desembre de 1880
43	<i>La jota aragonesa</i>	Ball	Febrer de 1864 – desembre de 1874
39	<i>La feria de Sevilla</i>	Ball, ball espanyol, ball nou	Gener de 1864 – maig de 1879
37	<i>La flor de la maravilla</i>	Ball, ball espanyol	Març del 1867 – novembre de 1880
30	<i>El Jig</i>	Ball	Desembre de 1870 – desembre de 1880
25	<i>Las macarenas</i>	Ball, ball andalús, ball de costums andaluses	Febrer de 1864 – març de 1873
24	<i>La flamenca</i>	Ball, ball espanyol, ball nou	Febrer de 1864 – desembre de 1880
22	<i>Boleras robadas</i>	Ball, ball espanyol	Gener de 1864 – novembre de 1874
22	<i>La danza valenciana</i>	Ball, ball nou	Gener de 1864 – novembre de 1876
22	<i>La estrella de Andalucía</i>	Ball, ball espanyol	Octubre de 1865 – gener de 1865
21	<i>El carnaval en París (o carnaval parisien)</i>	Ball, ball nou, <i>divertimento francés</i> .	Febrer del 1869 – desembre de 1880.
16	<i>La Gisela / El paso de Gisela</i>	Ball francès	Desembre de 1865 – desembre de 1872
15	<i>La ondina de los mares</i>	Ball mitològic, fantàstic i de màgia, “del género ‘Flama’”.	Desembre de 1873 – gener de 1874
15	<i>La perla del Guadalquivir</i>	Ball, ball andalús, ball de costums andaluses	Octubre de 1865 – abril de 1867

De la selecció podem extreure’n algunes conclusions. La primera és la preferència pels balls espanyols, especialment els andalusos o ambientats en la seva cultura. En són excepció el *jig*, una dansa d’origen irlandès, *El paso de Gisela* i *El carnaval en París*, de filiació francesa.

Cas a banda és *La ondina de los mares*. Si observem la cronologia, es pot veure que només fou representada durant un període molt curt de temps i, doncs, per una única companyia, la de Manuel G. de Aparicio (11.1). Per a la representació es van aprofitar i restaurar els decorats utilitzats per la companyia al teatre de Reus (DDT 12 i 20.11.1873). Ballat per Natalia Jiménez i dirigit per Lloret, fou un veritable fenomen (DDT 28.11.1873):

Ya digimos que anoche se puso en escena en nuestro teatro el baile del que tantas veces nos hemos ocupado y del que tantos elogios oímos cuando se ejecutó en Reus este último verano, que tiene por título La Ondina de los mares «género Flama» siendo favorecida su primera representacion con un lleno que aplaudió como no podía menos de hacerlo el aparato escénico, las bien pintadas decoraciones, los bailables, y muy particularmente á la primera pareja Gimenez-Lloret, que demostró una vez mas la buena escuela y buen gusto que posee.

Las figurantas, comparsas y demás que toman parte en el baile, contribuyeron mucho á su buen éxito, y tanto esto como los trajes, decoraciones, efectos de la luz y resto del aparato que le da realce, no dudamos proporcionará á la empresa buenas entradas, con las que podrá

resarcirse de los crecidos gastos que tiene hechos para presentar al público de Tarragona una función del todo nueva en este teatro.

Manuel G. de Aparicio seria també el primer de programar el ball ambientat en el carnaval parisenc (temporada 1868-69, companyia 6.1, DDT 18.02.1869). En definitiva, es pot afirmar que l'elecció del repertori depenia de la tipologia de la companyia i del seu personal:

Esta vez la parte de protagonista la desempeñará la simpática señorita Natalia Gimenez, que cada día se hace aplaudir tanto en el baile francés, cuya buena escuela demostró desde el primer día, como en los bailes españoles que ejecuta con gracia y mestria.

El señor Lloret, primer bailarín, es digna pareja de la señorita Natalia, y con tan buena compañera logrará dar todo el realce de que es susceptible el nuevo baile. (DDT 20.11.1873)

Una altra de les conclusions és la coincidència amb les dades de Carme Morell (1995a: 162), que també situa el ball *La tertulia* com a peça amb major èxit de representació amb un total de 118 representacions entre el 1859 i el 1866.

5. Repertori en català o bilingüe (1864-1880) per autors (ordre alfabètic)

En aquest apartat es mostren tots els títols d'obres catalanes o bilingües representades a la ciutat (1864-1880), exceptuant les obres sacres, ordenades per autor de manera alfabètica (Taula 8). Cada dramaturg s'acompanya del nombre de vegades (equivalent a registres de la base de dades) en què fou representada qualsevol peça seva. Cada títol, al seu temps, també s'acompanya del nombre de vegades en què fou representat (la primera freqüència és la suma de les segones, doncs).

Si una obra té autoria compartida i de cara a simplificar, s'indica només per a un dels dos autors i només augmenta la freqüència a qui es compta. En el cas de les sarsueles comptarà per a l'autor del llibret. Les dates que es mostren entre (/) són la primera i darrera en què es van escenificar a la ciutat per al període 1864-1880. En cas que un títol tingui una freqüència d'1 a 3 funcions, se'n consignen les dates. Els títols s'han normalitzat ortogràficament i es completen en cas que s'hagin registrat de manera parcial (sense subtítols o variants, per exemple).

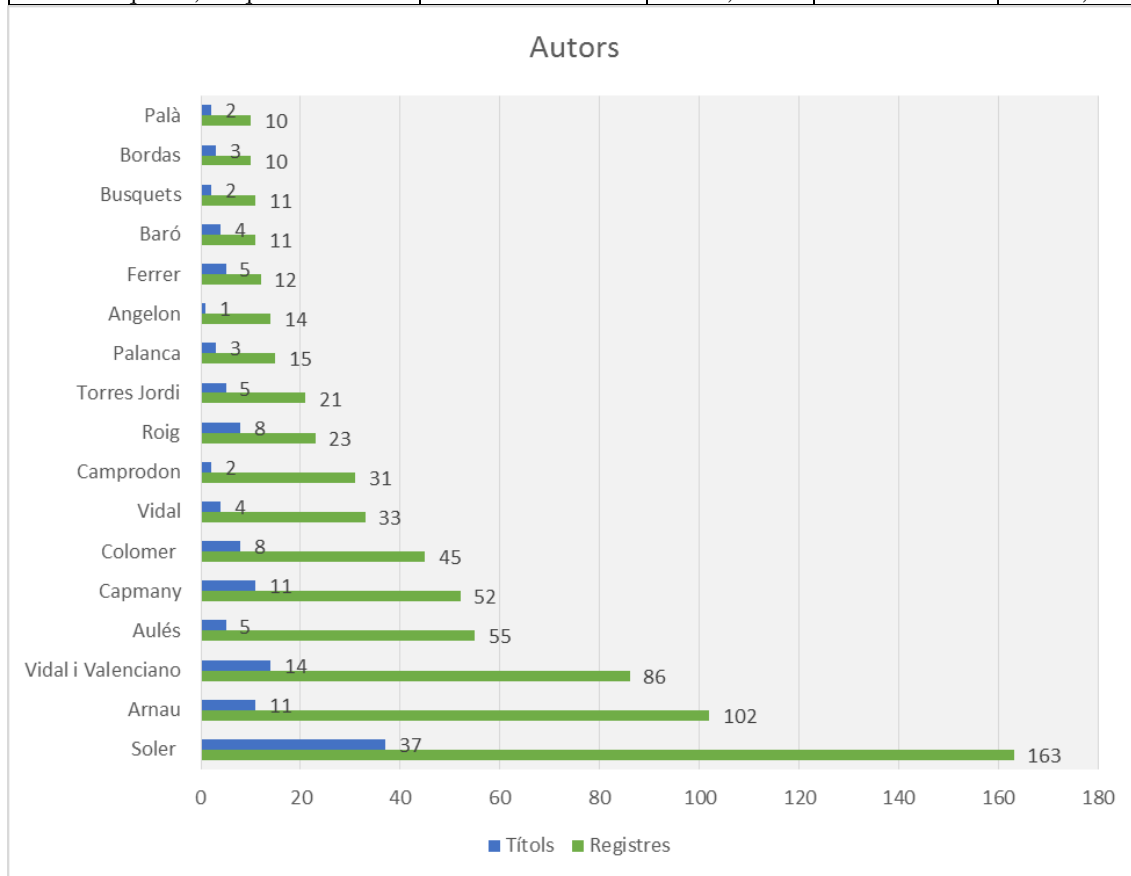
Mostrem també les dates de les estrenes absolutes de les obres, així com el teatre, en el cas en què l'haguem pogut documentar. Les estrenes absolutes a la ciutat de Tarragona, a més, apareixen marcades amb fons gris.

A partir d'aquesta taula mare hem volgut aïllar, alhora, altres dades no relacionades amb els anteriors apartats 2 i 3 com són els autors més representats i en quina proporció, tant de nombre de funcions o registres com en nombre de títols seus representats. En annex hem volgut, també, aïllar les obres més representades amb independència del gènere i rebaixant el topall fins a 5 per donar més amplitud als anteriors apartats (Taula 8.1)

Autors

Índex d'autors d'obra catalana o bilingüe més representats

Autors	Freqüència total de representacions (registres)	Proporció (%) (Total = 845 reg.)	Nombre de títols	Proporció (%) (Total = 187 títols)
Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	163	19,3	37	19,8
Arnau i Pascual, Josep Maria	102	12,1	11	5,9
Vidal i Valenciano, Eduard	86	10,2	14	7,5
Aulés i Garriga Eduard	55	6,5	5	2,7
Capmany i Pahissa, Narcís	52	6,2	11	5,9
Camprodon i Lafont, Francesc	45	5,3	8	4,3
Vidal i Torrents, Francesc de S.	33	3,9	4	2,1
Colomer i Rogés, Conrad	31	3,7	2	1,1
Roig i Ferré, Ramon	23	2,7	8	4,3
Torres Jordi, Pere Anton	21	2,5	5	2,7
Palanca i Roca, Francesc	15	1,8	3	1,6
Angelon i Broquetas, Manuel	14	1,7	1	0,5
Un tal Andreu	14	1,1	1	0,5
Ferrer i Codina, Antoni	12	1,4	5	2,7
Baró i Sureda, Teodor	11	1,3	4	2,1
Busquets Torroja, Marcial	11	1,3	2	1,1
Bordas i Estragués, Ramon	10	1,2	3	1,6
Palà Marquillas, Miquel M.	10	1,2	2	1,1



Gràfic 11. Autors d'obra catalana o bilingüe més representats

Si posem l'atenció en els dramaturgs, podem veure com la presència de Frederic Soler és abassegadora, ja que ocupa gairebé una cinquena part tant en nombre de registres com en títols escenificats. En segon lloc, Josep Maria Arnau el segueix amb un 12% dels registres, però en nombre de títols es queda en tercer lloc amb 11, tants com Narcís Capmany i Pahissa que, per contra, només aconseguix un 6,2% dels registres. En nombre de títols, després de Soler es troba Eduard Vidal i Valenciano, que arriba a representar-hi 14 títols amb un total de 10,2% de freqüència total.

El cas de Capmany es justifica per tal com és autor de dues de les sarsueles més representades, *Dorm!* (13) i *La lluna en un cove* (9) —així com també de la joguina bilingüe *A pèl i a repèl* (9)—, gènere que com hem vist tenia una freqüència força elevada. En la mateixa situació es troba Conrad Colomer, l'actor i autor de moltes sarsueles populars (CURET 1967: 181) i d'altres obres. En la cartellera tarragonina hem localitzat l'obra en col·laboració amb N. Capmany *Primer jo!* (12) i *Les campanetes* (3) amb Eduard Vidal i Valenciano. També tingué molt d'èxit en cartellera *Un mal tanto* (7) una peça (friolera inverosímil, per ser exactes).

Pel que fa als casos d'Eduard Vidal i Valenciano i d'Arnau, cal precisar que el repertori d'un i altre són qualitativament distints. Així, mentre que Arnau té només comèdies entre un i tres actes, Vidal i Valenciano presenta una major diversitat (5 sarsueles, 3 comèdies, 3 drames, 2 quadres de costums, una paròdia i 2 joguines o peces menors).

Seguint endavant, trobem el cas de Francesc Camprodon, que només amb dos títols assolí un nombre total de 31 registres. *La teta gallinaria* i *La tornada d'en Titó*, les úniques que va escriure en català Camprodon i que són considerades per Curet com a petites joies del teatre menor (1867: 126, 199), foren unes de les peces més socorregudes sobretot en les societats d'aficionats. Caldria, per donar la dimensió real de l'autor, sumar-hi les obres en castellà que també va posar en escena a Tarragona amb no poc èxit: A banda del drama popular *Flor de un día* (11), s'hi troben 4 de les sarsueles capdavanteres (*Marina*, *Una vieja*, *El relámpago* i *Los diamantes de la corona* sumen 93 registres). Per tant, Camprodon sumaria un total de 124 registres, això és, que assoliria un segon lloc passant per davant Josep M. Arnau. Tanmateix (i valgui per a la resta de dramaturgs), no ens centrem en la popularitat d'un autor, sinó en la incidència del teatre escrit en català.

Un altre cas paradigmàtic en què s'assoleix un nombre considerable de representacions amb pocs títols és el de Manuel Angelon i la sarsuela *Setze jutges*. És l'única obra catalana de l'autor que es va representar al llarg del període. També és *Lo noy de las camas tortas*, la peça catalana feta per un desconegut “Un tal Andreu, etc.” que no hem sabut filiar. El segueixen de prop Marcial Busquets i la seva obra *Un pa com unes hòsties*. Així mateix, també destaca entre aquest grup Palanca i Roca, l'únic autor no principatí de la llista, amb la sarsuela *Un casament*

en Pícanya. No volem obviar tampoc el cas de Ramon Picó i Campamar i el seu únic drama històric *Cor de roure*. Tot i que no arriba al mínim topall de 10 funcions, n'assolí 9.

Casos particulars són els tarragonins Ramon Roig i Ferré i Pere Anton Torres Jordi, els quals se situen al mig de la taula amb poc més d'una vintenea de registres totals. Presenten, però, un índex de títols que en el cas de Torres Jordi s'equipara a autors com Eduard Aulés (tercer lloc en proporció de registres) o Antoni Ferrer i Codina (tretzè lloc). L'ateneista Roig i Ferré té tants títols com Conrad Colomer (8), en sisena posició, tres per sobre de Roig. Per tant, jugar a casa els va suposar un avantatge respecte de la resta d'autors (nombre de registres més elevats), fenomen encara més clar en el cas de Roig, les estrenes del qual foren a casa seva, l'Ateneo.

Taula 8

Autor (freq. total)	Títols (freq./obra)	Dates	Estrena absoluta: (dd/mm/aaaa. Gènere i actes. Local. Companyia)
Un Tal Andreu, etc.	<i>El noi de les cames tortes</i> (14)	01.11.1872 / 14.11.1879	22.03.1866. Peça catalana en un acte. Teatre Odeon. Secció La Gata.
Angelon i Broquetas, Manuel (14)	<i>Setze jutges (mengen fetge)</i> [Música de Pujadas] (14)	5.03.1864 / 26.08.1877	1858. Sarsuela en un acte. Gran Teatre del Liceu.
Arnau i Pascual, Josep Maria (102)	<i>En el camp i en la ciutat</i> (5)	29.06.1873 / 07.12.1879	30/11/1869. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La mitja taronja</i> (9)	28.03.1870 / 10.05.1877	03/03/1868. Comèdia bilingüe en 3 actes. Teatre Romea.
	<i>A l'altre món</i> (22)	21.10.1866 / 03.12.1879	28/06/1865. Comèdia bilingüe en 2 actes. Teatre Variedades.
	<i>¡Dones!</i>	23.01.1876	28/09/1875. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea.
	<i>La pubilla del Vallès</i> (15)	15.11.1867 / 08.08.1880	21/12/1865. Comèdia en 2 actes. Teatre Odeon. Secció Catalana.
	<i>Les ametlles d'Arenys</i> (2)	12 i 23.02.1873	13/06/1866. Comèdia en 1 acte. Prado Catalán.
	<i>(Les) Fotografies</i> (7)	19.11.1871 / 23.03.1879	01/1867. Comèdia en 1 acte. Teatre Odeon.
	<i>Les tres alegries</i> (9)	22.10.1870 / 24.08.1878	05/02/1869. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Els banys de Caldetes</i> (13)	12.04.1868 / 14.07.1878	30/11/1865. Comèdia en 1 acte. Teatre Odeon. La Gata.
	<i>Un embolic de cordes</i> (7)	30.05.1869 / 08.08.1875	11/1866. Comèdia en 2 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Un pollastre eixalat</i> (12)	06.04.1867 / 22.08.1878	22/07/1865. Comèdia en 1 acte. Teatre Variedades.
Arús i Arderiu, Rossend (3)	<i>Boigs fan bitlles</i> (2)	20 i 21.11.1870	Morell (1995a: 116) atribueix l'obra a Gervasi Roca, que l'estrena al Teatre de la Princesa de València el 1878. Segons l'exemplar conservat a la BC (Barcelona: Tip. El Fomento de Solé) publicat el 1888, s'estrenà al mateix teatre el 19.03.1878. Podria tractar-se d'una reestrena d'aquest joguet en un acte.
	<i>Un pas de comèdia</i>	10.11.1878	1878 [ed.]. Entreteniment en 3 estones escrit en vers català. Datació i gènere presos del catàleg del fons de l'Ateneu Barcelonès, on es conserven els manuscrits dels tres actes (ms. 921/1; 921/2 i 921/3). També hi ha una còpia manuscrita de representació: Ms. 1047 amb datació aproximada de 1880.

Aulés i Garriga Eduard (55)	<i>Dos carboners</i> (8) [Música de Francesc Pérez-Cabrero Ferrater]	11.10.1877 /09.11.1879	18.08.1877. Judici verbal en un acte i en vers. Teatre del Tívoli.
	<i>Cel rogent</i> (2)	31.10.1880 i 28.11.1880	08/04/1880. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>El diari ho porta</i> (22)	09.04.1871 / 01.02.1880	12/1870. Joguina en un acte i en vers. Gran Teatre del Liceu.
	<i>Tres blancs i un negre</i> (6)	05.10.1873 / 25.07.1879	07.1871. Joguina bilingüe en un acte i en vers. Teatre Epañol.
	<i>Cinc minuts fora del món</i> (17)	02.10.1870 / 19.10.1876	30/.7/1870. Joguina en un acte i en vers. Teatre del Prado Catalán.
Asènsio d'Alcántara, Joaquim (6)	<i>Digna de Déu</i>	04.07.1875	13/02/1866. Drama en 3 actes. Teatre Romea.
	<i>Mistos</i>	04.07.1869	05/12/1866. Quadre dramàtic en 1 acte. Teatre Romea.
	<i>La pubilla de Riudoms.</i> [Amb Bartomeu Carcassona] (4)	16.01.1868 / 25.07.1871	Segons manuscrit (BC: Col. Rull, ms.. 5261) passà la censura el 16.12.1861
Balader Sanchis, Joaquim (3)	<i>Al sa i al pla</i> (3)	08.01.1871 / 28.07.1877	24/04/1862. Comèdia bilingüe en dos actes. Teatre Principal de València.
Balaguer i Cirera, Víctor (1)	<i>Don Joan de Serrallonga</i> (...)	01.08.1869	13/04/1868. Drama en quatre actes i un pròleg. Teatre Romea. Teatre Català. Vegeu cartellera a <i>El Principado</i> , n. 103 (14.04.1868) ed. matí, p. 1.
Baró i Sureda, Teodor (11)	<i>No és or tot el que llu</i>	19.05.1872	1872. Comèdia en 1 acte.
	<i>Pardalets al cap</i> (4) [Música de Nicolau Manent]	08.12.1879 / 21.12.1880	1871. Joguina lírica en un acte. Teatre del Circ Barcelonès.
	<i>A so de tabals</i> (3)	04.03.1875; 29.04.1875; 18.07.1875	12/11/1869. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Lo secret del nunci</i> (3)	13.12.1874; 25.12.1874; 04.08.1875	09/10/1873. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
Bartrina i d'Aixemús, Joaquim Maria (4)	<i>Revista de 1871</i> (4) [<i>Revista de 1871 á 1872 inclosa</i>]	19, 25, 01.1872; 05 i 06.06.1872	Desconegut. Data aproximada: 1871.
Bedós i Arnal, Francesc de Paula (1)	<i>Qui fa, desfà</i>	02.12.1880	24/10/1875. Comèdia Teatre de la Societat Fénix Vallense.
Bernat i Baldoví, Josep (2)	<i>El Gafaüt ó el pretendiente labriego</i>	17.101873	26/02/1846. Comèdia bilingüe en 3 actes. Teatre Principal de València.
	<i>La tertúlia de Colau o Pataques i caragols</i>	17.12.1871	1850. <i>Quadre de costums valensianes en mánegues de camisa.</i> Teatre de València (Vegeu SANCHIS GUARNER 1980: 101)

Bordas i Estragués, Ramon (10)	<i>Coses del dia ó modes, disbarats i dones</i> (5)	12.05.1875 / 22.04.1878	20/02/1868. Comèdia en 3 actes. Teatre Odeon.
	<i>La pagesa d'Eivissa</i>	11.02.1878	04/10/1877. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Un agregat de boigs</i> (4)	02.04.1871 / 08.12.1877	15/12/1868. Comèdia bilingüe en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
Brasés i Trias, Andreu (7)	<i>A tornajornals</i> (5)	16.03.1873 / 25.05.1879	24/01/1872. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Embolica que fa fort</i>	16.11.1873	30.04.1870. Comèdia en un acte i en vers. Teatre del Circ Barcelonès.
	<i>Un anglès a Mataró</i>	29.08.1875	11/02/1867. Joguina en un acte. Teatre Odeon.
Busquets Torroja, Marcial (11)	<i>Un pá com unas hostias</i> (8)	16.10.1870 / 16.12.1880	18/10/1886. Joguina bilingüe en 1 acte. Teatre Odèon.
	<i>Reus, París i Londres</i> (3)	29.04.1866; 02.11.1867; 27.08.1868	03/04/1866. Comèdia en 2 actes. Teatre Romea.
Busquets Torroja, Modest (1)	<i>Sistema Raspail</i>	19.04.1868	24/01/1866. Comèdia bilingüe en 1 acte. Teatre Romea.
Capmany i Pahissa, Narcís (52)	<i>A La lluna de València</i> (2)	11.10.1874; 18.04.1875	06/1868. Comèdia en 2 actes. Camps Elisis.
	<i>A pèl i a repèl</i> (9)	17.03.1872 / 30.06.1878	06.1868. Joguet bilingüe en un acte i en vers. Teatre de la Zarzuela.
	<i>Caçar al vol</i> (3)	10 i 17.11.1872; 02.02.1873	02.01.1872. Comèdia en un acte i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La lluna en un cove</i> (6) [Música de Josep T. Vilar]	12.10.1876 / 01.12.1878	18.01.1871. Sarsuela en un acte i en vers. Teatre Novetats.
	<i>No es pot dir blat...</i> (4)	27.11.1870 / 26.12.1879	10/06/1866. Comèdia en 1 acte. Prado Catalán.
	<i>Tres i la Maria sola</i> (5)	22.06.1873 / 30.09.1877	11/04/1870. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Els tres tombs</i> (6)	15.11.1874 / 16.11.1879	25/04/1871. Quadre de costums en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>El metge dels gegants</i> [Música de Cosme Ribera]	16.12.1880	17/08/1874. Sarsuela en un acte i en vers. Teatre del Tívoli.
	<i>Les cues</i> (2) [Amb Joan Molas i Casas i música de Joan Rius]	07 i 21.11.1880	26/08/1876. Sarsuela en dos actes i en vers. Teatre del Tívoli.
	<i>Dorm!</i> (13) [Música de Joan Rius]	19.08.1877 / 19.06.1880	05/05/1876. Joguet còmic-líric en un acte i en vers. Teatre Novetats

	<i>La copa del dolor o Flor d'hivern</i>	25.02.1875	21/11/1867. Drama en tres actes. Teatre Romea. Teatre Català.
Carcassona i Garreta, Bartomeu (7)	<i>Otra torre de Babel</i>	29.03.1868	1868 [ed.]. Humorada còmica quintilingüe en un acte i en vers. Teatre Odeon.
	<i>Cada ovella amb sa parella</i>	22.12.1867	12/03/1866. Comèdia en 2 actes. Teatre Romea.
	<i>Com succeeix moltes vegades (4)</i>	21.04.1878 / 15.08.1879	12/05/1877. Joguina en 1 acte. Gran Teatre del Liceu. Companyia de Gervasi Roca.
	<i>Gent de barri</i>	13.06.1879	16/04/1877. Quadre de costums. Gran Teatre del Liceu. Companyia de Gervasi Roca.
Camprodon i Lafont, Francesc (31)	<i>La Teta gallinaire (20)</i>	16.04.1866 / 15.02.1880	01/05/1865. Quadre de costums en 1 acte. Teatre Principal.
	<i>La tornada d'en Titó (11)</i>	19.02.1865 / 04.08.1878	05/08/1864. Peça en 1 acte. Camps Elisis.
Coll i Britapaja, Josep (5)	<i>Les cent donzelles (5)</i> [Traducció. Música de M. Lecoq]	07-25.01.1880	05/04/1873. Sarsuela bufa en tres actes. Teatre del Circ Barcelonès.
Colomer i Rogés, Conrad (45)	<i>El meu modo de pensar (3)</i>	17.11.1878, 12.12.1878; 03.08.1879	28/04/1878. Lliçoneta de moral. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Les campanetes (3)</i> [Amb Eduard Vidal i Valenciano i música de Josep Ribera]	01.04.1878; 03.03.1879; 31.10.1880	13/02/1873. Joguina en un acte i en vers. Teatre del Circ Barcelonès.
	<i>La cartilaginotalgia (3)</i>	30.05.1878; 02.06.1878; 11.07.1878	14/08/1877. Peça en 1 acte. Teatre Bon Retir.
	<i>La casa tranquil·la (2)</i>	18 i 28.03.1880	22/04/1879. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea. Teatre català.
	<i>La guerra a casa (2)</i>	12.12.1875; 30.04.1876	01/07/1873. Comèdia en un acte i en vers. Teatre Novetats.
	<i>Un mal tanto (7)</i>	08.12.1872; 30.06.1878	30/04/1871. Friolera inverosímil i en vers. Teatre Odeon.
	<i>Una peça de dos (3)</i>	24.11.1872; 30.03.1873; 09.05.1875	24/07/1872. Moneda de coure acunyada en vers. Teatre del Tívoli.
	<i>Primer jo! (12)</i> [Amb Narcís Capmany i música de Josep Ribera Miró]	01.10.1876 / 04.02.1880	24/03/1873. Sarsuela en un acte i en vers. Teatre del Circ Barcelonès.
Coma, Abelard (7)	<i>Lo diari de'n Brusi (6)</i>	08.12.1876 / 28.11.1880	08/10/1876. Joguet còmic-líric inverosímil i bilingüe en un acte i en vers. Teatre de l'Ateeno Tarraconense de la Clase Obrera.
	<i>Otello ó il moro di Valenzia</i>	01.01.1877	02/09/1873. Paròdia en un acte i en vers i música. Teatre del Tívoli.

Escalante i Mateu, Eduard (2)	<i>Cheroni i Riteta (2)</i>	15 i 22.07.1877	22/10/1872. Peça bilingüe original y en verso. Teatre Russafa.
Estorch Siqués, Pau (3)	<i>Amor de pare (3)</i> [Amb A. Gallissà]	18.12.1870; 07.03.1875; 16.05.1875	25/04/1866. Drama en 3 actes. Teatre Odeon.
Feliu i Codina, Josep (2)	<i>Un mosquit d'arbre (2)</i>	24.06.1869; 25.10.1874	01/02/1866. Comèdia en 1 acte. J Teatre Odeon. La Gata.
Ferrer, Salustio (3)	<i>Una/La monya de rissos (3)</i> [Música de Josep Ribera]	21 i 30.11.1879; 25.12.1879	02/06/1874. Bufonada cómico-lírico magnètica en un acte i en vers. Teatre del Tívoli.
Ferrer i Codina, Antoni (12)	<i>Ocells d'Amèrica (2)</i>	16.01.1876; 07.01.1875	21/03/1875. comèdia bilingüe en un acte. Teatre Odeon.
	<i>Les relíquies d'una mare (2)</i>	13.07.1873; 11.04.1874	07/12/1866. Drama en 3 actes. Teatre Odeon. Secció Catalana.
	<i>Però (2)</i>	01 i 12.06.1879	06/03/1879. Joguet català en un acte i en vers. Teatre Novetats.
	<i>Un jefe de la coronela (5)</i>	08.03.1873 / 22.02.1880	19/12/1867. Drama bilingüe en 3 actes. Teatre Romea.
	<i>Un manresa de l'any vuit</i>	26.06.1879	26/02/1879. Drama en 3 actes. Teatre Novetats.
Figuerola Aldrofeu, Miquel (1)	<i>Qui abraça molt...</i>	18.11.1880	13/04/1879. Peça catalana en un acte i en vers. Teatre del Bon Retir.
Guimerà Jorge, Àngel (1)	<i>Gala Placídia</i>	19.06.1879	29/04/1879. Tragèdia. Teatre Principal [estrena privada] i 08/05/1879. Teatre Novedades. Companyia Tutau-Mena [estrena pública].
Grifell i Llucià, Antoni (4)	<i>Sant Magí de la Brufaganya (4)</i>	13.08.1871 / 20.08.1871	Estrena absoluta el 13.08.1871 al Teatre Principal de Tarragona
Isern i Solé, Joan (1)	<i>Qui serà l'avi?</i>	15.08.1879	28/02/1887. Juguina en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
Liern i Cerach, Rafel Maria [Amalfi] (6)	<i>Una broma de sabó (3)</i>	24, 26 i 29.06.1877	20.12.1866. Apropósito bilingüe en un acto y en verso. Teatre Principal de València.
	<i>Carracuca (3)</i> [Música de Benet de Monfort]	14, 17 i 24.06.1877	06/12/1873. Juguete cómico-lírico biingüe en un acto i en verso. Teatre de la Llibertat de València.
Martínez Marquina, Tomás (7)	<i>El peix per qui se'l mereix</i>	15.02.1870	15/02/1870. Joguet en un acte. Teatre Principal de Tarragona. Companyia de Joaquín Reos.
	<i>Un ocell criat a fora (6)</i>	31.01.1877 / 08.04.1880	31/01/1877. Juguete bilingüe en un acto. Teatre Principal de Tarragona.
Molas i Casas, Joan (4)	<i>Endavant les atxes (2)</i>	05 i 08.06.1879	29/08/1877. Peça. Teatre Bon Retiro.
	<i>El cant de la Marsellesa (2)</i> [Amb Narcís Pahissa i Música de Nicolau Manent]	18 i 19.10.1879	06/06/1877. Sarsuela en tres actes i en vers. Teatre del Tívoli.

Molet, Silvestre (1)	<i>El 29 de setembre</i>	10.04.1871	13/02/1871. Drama en 3 actes. Teatre Odèon.
Mora, Ramon (9)	<i>Un llaminer dins del sac</i> (9)	23.02.1864 / 11.01.1880	1861 [ed.]. Peça bilingüe en vers.
Navarro i Llombart, Carmel (2)	<i>¡La sombra de Carracuca!</i> (2) [Música de Lluís Cebrián Mesquita]	14 i 15.07.1877	20/01/1876. Juguete cómico-lírico bilingüe en un acto. Teatre Russafa.
Palà Marquillas, Miquel M. (10)	<i>Als peus de vosté</i> (4)	15.04.1880 / 14.05.1880	20/11/1879. Joguina còmica en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La sala de rebre</i> (6)	01.06.1879 / 11.04.1880	06/01/1879. juguina còmica en 1 acte. Teatre Novetats.
Palanca i Roca, Francesc (15)	<i>Tres roses en un pomell</i> (2)	09.03.1872 i 06.04.1872	24/11/1870. Comèdia bilingüe en tres actes de costums labriegues. Teatre de la Llibeertat.
	<i>El sol de Rusafa.</i> [Amb música de Juan Garcia Catalá]	12.06.1865	05/10/1861. Sarsuela en un acte i en vers. Teatre de la Princesa.
	<i>Un casament en Picanya</i> (12) [Amb música de Juan Garcia Catalá]	02.06.1868 / 15.04.1880	26/11/1859. Sarsuela de costums valencianes en un acte i en vers. Teatre de la Princesa.
Perelló i Ortega, Joan (3)	<i>Estanc ciència i art</i> (3)	10.01.1875; 25.04.1875; 27.06.1875	10/03/1873. Joguet còmic en un acte i en vers. Teatre de l'Olimp
Perramon, Joaquim / Aymat, Antoni (2)	<i>L'hereu de l'apotecari</i> (2)	17.04.1876; 08.05.1876	1870/1890. Segons datació de la BC, el fons de la qual disposa de dos manuscrits amb el mateix text, però diferent autor. Aymat: Manuscrit 1046/6 (f. 319-367); Perramon: Manuscrit 1109/1 (f. 1-34). Disponibles a Memòria Digital de Catalunya.
Picó i Campamar, Ramon (9)	<i>Cor de roure</i> (9)	14.03.1870; 14.03.1878	19.03.1869. Drama en 4 actes. Teatre Principal de Barcelona.
Piquet i Piera, Jaume (4)	<i>Campí qui pugui</i>	23.09.1875	1871. Joguina en 1 acte. Teatre Odèon.
	<i>Lo pronunciament</i> (3)	18.06.1869; 25.02.1872; 15.09.1872	10/1868. Comèdia en 1 acte. Teatre Odèon.
Pons i Montells, Frederic (6)	<i>L'arrenca queixals</i> (2)	18 i 22.06.1879	1876. Comèdia en 1 acte. Teatre Bon Retir.
	<i>Un barret de pega</i> (4)	06.01.1878 / 01.04.1880	20/01/1874. Peça. Teatre Romea. Teatre Català.
Prats i Sala, Pere (1)	<i>Amor del cel</i>	15.10.1876	1873 [ed.]. Drama en tres actes.
Ramon i Vidalés, Jaume (2)	<i>Lluites del cor</i> (2)	25.04.1880; 02.05.1880	25.04.1880. Drama en un acte. Teatre Principal. Companyia de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera amb Salvadora Capdevila i Lluïsa Bosch (17.3).
Riera i Bertran, Joaquim (4)	<i>Robinson Petit</i> (4) [Amb Josep Coll i Britapaja]	09.07.1875 / 12.10.1879	07/12/1871. Gran tiberi còmic líric ballable en dos actes. Teatre del Circ Barcelonès.

Renart i Arús, Francesc (5)	<i>La casa de despeses o sea la calumnia descubierta</i> (2)	13.02.1864; 02.03.1865	07/01/1833. Peça bilingüe. Teatre de Barccelona. [Vegeu: SANSANO (2010a: 179).]
	<i>Xacó i Poneta</i> (3)	02 i 15.04.1864; 27.02.1865	Atribució a Renart, per bé que altres la consideren anònima, segons MAS I VIVES (1996: 118), també publicada en cartelleres com <i>El pintador i la criada</i> o <i>La Poneta o Avís a les criades</i> o <i>Xacó i Poneta</i> . Per la seva banda, Sansano (2010 a: 178) recull saynete nou <i>El Pintadó y la Criada</i> conegut també com <i>Caló i Tereseta</i> amb possibles variants en el títol estrenat al Teatre de Barcelona l'01/02/1823.
Roca i Roca, Gervasi (1)	<i>La ferida del cor</i>	18.06.1876	08/08/1875. Drama en 3 actes. Prado Catalán.
Roca i Roca, Josep (3)	<i>La Passió política</i> (3) [Amb Joan Alonso del Real]	06, 07 i 08.08.1870	30/06/1870. Tragicomèdia satírica i històrica en 4 actes i 11 quadres. Camps Elisis.
Roig, Enric (2)	<i>La nena del Vendrell</i> (2) [Amb Narcís Roig Barreros i música de Cosme Rivera]	13 i 31.01.1878	05/02/1873. Joguet còmic líric en un acte i en vers. Teatre del Circ Barcelonès
Roig i Ferré, Ramon (23)	<i>La Sileta de Riudoms</i> (2)	14 i 20.01.1878	14/01/1878. Joguina en un acte i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Companyia de l'Ateneo i Juan Isern (15.1)
	<i>Se plancha con lustre</i> (6) [Música de Josep M. Pla]	11.02.1878 / 14.11.1879	11/02/1878. Joguina lírica bilingüe en un acte i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Companyia de l'Ateneo i Juan Isern (15.1)
	<i>Telefomania</i> (7)	22.08.1878 / 22.12.1878	22/08/1878. Joguina lírica en un acte i en vers. Campos de Recreo. Companyia d'Enric Antiga (15.4).
	Cap i cua	27.12.1874	Obra desconeguda. Única referència (DDT 29.12.1874): Las funciones que se han verificado en el "Ateneo de la clase obrera" estas últimas fiestas han sido favorecidas por una numerosa concurrencia. El propósito denominado Cap y Cua escrito por el jóven sócio de aquel establecimiento don Ramon Roig, y representado en la noche del domingo, entretuvo agradablemente al público que llamó á la escena al autor.
	<i>La fira de Verdú</i>	27.01.1877	27/01/1877. Drama català en tres actes i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Companyia de l'Ateneo i Sebastià Roca (14.5)

	<i>Mort i venjança!</i> (2)	28.12.1879 i 28.12.1880	28/12/1879. Drama en dos actes i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Companyia de l'Ateneo i Salvadora Capdevila i Lluïsa Bosch (17.3).
	<i>Un pis per llogar</i>	21.03.1878	21.03.1878. Peça en un acte i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Companyia de l'Ateneo i Juan Isern (15.1)
	<i>L'home proposa...</i> (3)	01 i 29.09.1878; 22.12.1878	01/09/1878. Peça en un acte i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Sociedad Cervantes.
Roure i Bofill, Conrad [Pau Bunyegas] (5)	<i>La comèdia de Falset</i> (2)	20.12.1874; 29.03.1875	1869. Comèdia bilingüe en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>L'ocasió fa el lladre</i>	01.04.1875	1870. Teatre Espanyol.
	<i>Un pom de violes</i> (2)	22.06.1873 i 06.12.1874	20/12/1869. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea.
Santigosa, Marcelino (2)	<i>La dama de las panotxes</i> (2)	18.02.1875; 25.07.1875	18/02/1875. Paròdia. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Companyia de l'Ateneo i Isern Monner (12.2). Segons DDT (18.02.1875) fou escrita a propòsit per al benefici de Joan Isern, director de la secció dramàtica de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera que tingué lloc el mateix dia 18.
Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra] (163)	<i>Cafè i copa</i> (2)	11.04.1872; 21.08.1872	17/10/1871. Comèdia en un acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Cura de moro</i> (9)	07.02.1877 / 12.09.1880	07/12/1876. Comèdia en un acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>El ferrer de tall</i> (6)	09.07.1874 / 27.02.1880	16/04/1874. Drama en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La bala de vidre</i> (3)	09.09.1872; 2 i 17.05.1874	07/09/1869. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La dida</i> (15)	09.08.1873 / 08/06/1879	28/10/1872. Drama en tres actes i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La festa del barri</i> (5)	24.06.1872; 05.02.1880	12/09/1870. Quadre de costums en 2 actes. Teatre Novetats.
	<i>La filla del marxant</i> (2) [Amb Josep Feliu i Codina]	03.04.1876; 08.05.1876	12/01/1875. Drama en tres actes i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La flor de la muntanya</i> (6)	19.08.1872; 19.08.1876	11/04/1871. Drama en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La rosa blanca</i> (3)	12.06.1873; 12.07.1873; 20.05.1874	03/10/1867. Drama en 3 actes. Teatre Odeon.
	<i>La sabateta al balcó</i> (3)	12.01.1873; 23.01.1873; 04.11.1880	10/02/1868. Comèdia en 2 actes. Teatre Odèon.
	<i>La vaquera de la piga rossa</i> (4)	13.11.1864 / 10.06./1878	02/09/1864. Gatada en 2 actes. Camps Elisis.
	<i>L'àngel de la guarda</i>	21.08.1872	16/04/1872. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.

	<i>L'apotecari d'Olot</i> (4)	10.08.1872 / 28.04.1878	28/09/1871. Comèdia en tres actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Las carbasses de Mont-roig</i> (5)	15.08.1866 / 25.12.1878	08/07/1865. Comèdia en dos actes. Teatre Varietats.
	<i>Les heures del mas</i> (9)	22.07.1869 / 23.11.1879	19/03/1869. Les heures del Mas. Drama en 4 actes. Frederic Soler. Teatre Odèon.
	Las francecillas (8)	20.06.1869 / 25.02.1877	08/10/1868. Comèdia en tres actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Les joies de la Roser</i> (16)	07.04.1867 / 13.03.1880	06/04/1866. Drama en 3 actes. Teatre Odeon.
	<i>Las papallones</i>	31.01.1874	09/03/1869. Drama en 3 actes. Teatre Romea.
	<i>El contramestre</i>	29.01.1880	08/01/1878. Drama en tres actes i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>El didot</i>	06.03.1876	02/01/1876. Drama en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>El rector de Vallfogona</i> (6)	19.05.1872 / 29.04.1875	14/11/1871. Drama en 3 actes. Teatre Català.
	<i>El ret de la Sila</i>	13.02.1879	13/12/1877. Comèdia en un acte i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Els càntirs de Villafranca</i>	26.05.1872	12/11/1869. Comèdia en un acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Els egoistes</i> (4)	24.08.1873 / 26.05.1878	15/12/1870. Comèdia en tres actes i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Els segadors</i> (2)	15 i 18.03.1877;	19/10/1876. Drama històric en tres actes i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Palots i ganxos</i> (3)	18.07.1869; 24.03.1870; 07.04.1870	09/01/1868. Comèdia bilingüe en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Per carta de més</i> (7)	02.02.1873; 07.07.1878	20/02/1872. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Senyora i majora</i>	22.06.1879	22/02/1877. Comèdia en tres actes i en vers. Frederic Soler. Teatre Català.
	<i>Si us plau per força o sia alòpates i homeòpates</i> (7)	11.08.1872 / 08.04.1880	03/10/1866. Proverbi en 2 actes. Teatre Odeon.
	<i>Un barret de rialles</i> (2)	30.05.1869; 15.08.1872	03/02/1865. Peça en 1 acte. Teatre Odeon.
	<i>Coses de l'oncle!</i> (2) <i>Les coses de l'oncle</i>	26.04.1868; 09.09.1872	17/10/1866. Comèdia en 1 acte. Teatre Odeon.
	<i>La creu de la masia</i> (8) [Amb Manuel de Lasarte]	20.07.1873; 28.10.1877	22/04/1873. Drama en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.

	<i>El cantador</i> (3) [Amb Conrad Roure]	17.03.1865; 22.08.1868; 11.11.1878	12/10/1864. Gatada cavalleresca en 2 actes. Teatre Odeon.
	El punt de les dones (2) [Música de Joan Soriols]	30.01.1880; 06.02.1880;	22/12/1864. Quadre de costums en 2 actes. Teatre Odeon.
	<i>L'esquella de la torratxa</i> (11). [Música de Joan Soriols]	09.03.1865; 08.12.1880	11/04/1864. Gatada dramàtica musical en 2 actes. Teatre Odeon.
	<i>Lo diable/dimoni són les dones.</i>	30.08.1873	10/1874. Peça en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La Rambla de les Flors</i> (2) [Amb Josep Serra i música de Josep Teodoro Vilar]	06 i 10.02.1874	01/06/1870. Quadre de costums. Teatre Romea.
Torres Jordi, Pere Anton (21)	<i>El full de paper</i> (5)	04.06.1879 / 02.02.1880	21/11/1878. Drama. Teatre Novetats.
	<i>El marqués de Tamarit</i> (3)	22.07.1876; 12.08.1876; 14.01.1878	22./07/1876. Drama en un acte. Campos de Recreo. Companyia de Gervasi Roca (13.6).
	<i>La clau de casa</i> (8)	05.07.1873 / 15.06.1879	04/06/1873. Drama. Teatre Novetats.
	<i>La llàntia de plata</i> (3)	10.06.1876; 02.07.1876; 02.11.1877	31/03/1876. Drama en 3 actes. Gran Teatre del Liceu. Companyia de Gervasi Roca.
	<i>La verge de la Roca</i> (2)	03.08.1874; 16.01.1879	02/12/1873. Drama en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.
Ubach i Vinyeta, Francesc (8)	<i>Honra, pàtria i amor</i> (6)	06.02.1868 / 14.10.1877	26/01/1867. Drama en 3 actes. Teatre Principal.
	<i>La mà freda</i>	18.08.1878	07/03/1878. Comèdia tràgica en tres actes i en vers. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Els hereus</i>	18.02.1875	02/12/1868. Drama de costums en 3 actes. Gran Teatre del Liceu de Barcelona.
Vancells i Marquès, Josep (1)	<i>Misteris del mar</i>	01.10.1876	1867. Drama en 3 actes.
Vidal i Torrents, Francesc de S. (33)	<i>Els de fora i els de dins</i> (5)	12.09.1869 / 21.11.1875	04/07/1865. Comèdia en 1 acte. Camps Elisis. Companyia de Gervasi Roca.
	<i>L'ajuda de Déu</i>	28.11.1867	10/12/1865. Comèdia bilingüe en 1 acte. Teatre Romea. Secció Catalana.
	<i>La malvasia de Sitges</i> (14)	23.01.1868 / 29.06.1878	17/07/1866. Comèdia en 2 actes. Camps Elisis.
	<i>Una noia com un sol</i> (13)	14.02.1864 / 31.10.1875	04.05.1861. Comèdia en un acte. Teatre del Circ Barcelonès.
	<i>A boca tancada</i> (2)	12 i 16.02.1865	13/06/1864. Joguina en 1 acte. Camps Elisis.

Vidal i Valenciano, Eduard (86)			
	<i>A sort i ventura</i> (2) [Amb música de Nicolau Manent]	25 i 27.07.1879	25/08/1871. Humorada en un acte. Teatre del Tívoli.
	<i>La barqueta de Sant Pere</i> (5)	03.04.1876 / 15.06.1879	02/03/1876. Quadre dramàtic en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>La virtut i la consciència</i> (2)	15.04.1875; 30.01.1879	31/01/1867. Drama en 4 actes. Teatre Odeon.
	<i>L'ase d'en Mora</i> (8)	15.03.1873 / 29.06.1876	30/01/1866. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Secció Catalana.
	<i>El virolet de Sant Guim</i> (9)	15.12.1872 / 17.08.1876	15.03.1869. Quadre de costums catalanes en un acte. Teatre Romea. Teatre Català.
	<i>Tal faràs tal trobaràs</i> (8)	06.06.1869 / 21.07.1878	04/04/1865. Drama en 3 actes. Teatre Principal. (Vegeu SOLÉ I BORDES (1981: 215).
	<i>Tal hi va que no s'ho creu</i> (16)	02.02.1865 / 14.03.1880	04/05/18651864. Comèdia en un acte i en vers.
	<i>Tants caps tants barrets</i> (4)	03.11.1867 / 02.07.1876	10/12/1865. Comèdia en 2 actes. Teatre Romea. Secció Catalana.
	<i>Dos milions</i> (9) [Isidro Llauredó] Música de Josep Ribera	18.10.1874 / 04.11.1880	1872 [ed.]. Sarsuela en un acte i en prosa.
	<i>Micos</i> (2) [Amb Josep Roca i Roca]	29.01.1880; 02.02.1880	10/07/1867. Extravagància lírica dramàtica en un acte i en vers. Datació extreta de: VALL, Xavier (2012). “L’evolucionisme en la literatura catalana” a Anuari Verdaguer, n. 20, p. 123, nota 61.
	<i>Un pobre diable</i> (6) o <i>Pobre diable</i> [Amb Rafel Brugell i música de Josep Ribera]	26.04.1877 / 18.11.1880	10/07/1873. Sarsuela bufa en un acte. Teatre Tívoli.
	<i>La gran sastressa (de Midalent)</i> (10) [Música de J. Offenbach]	29.06.1872 / 19.12.1880	21/05/1870. Paròdia. Teatre Novetats.
	<i>La guardiola</i> (3) [Amb Bartomeu Carcassona i música d’Enrique Martí]	05-07.02.1880	[Datació desconeguda]. Sarsuela en tres actes. Teatre del Tívoli.

6. Repertori sacre en català

En la taula següent (9), hem recuperat i exposat de manera cronològica els títols d'obres pertanyents a diversos cicles del teatre religiós representats durant les diverses temporades tal com van anunciar-se a la cartellera.⁴⁸⁵ A excepció de dos temporades en què els aficionats de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera van representar uns pastorets (1874-75 i 1880-81) i una altra funció a càrrec dels orfes de la casa provincial de Beneficència (02.01.1870) la resta de peces sempre es representaren al Teatre Principal i a càrrec de les companyies professionals, fossin del cicle nadalenc o no.

D'entrada, la cartellera tarragonina constata el que exposava Josep Artís a la conferència "El misteri de la passió als teatres barcelonins" (1933: 85-170) i, igualment, Pep Vila (1999: 433).⁴⁸⁶ Després de la consagració del drama passionístic del 1850 quan, per primer cop, es representà al Principal i Liceus barcelonins i a pesar de la "coltellada" que va suposar per als drames sacres i altre teatre religiós la Reial Ordre del ministre de Governació del 30 d'abril de 1856, van seguir representant-se "en aquest o l'altre poble" (1933: 145) i imprimint-se'n còpies, refoses i versions. La ressurrecció, mai millor dit, d'aquest tipus de teatre tan arrelat al país va tenir lloc durant a partir de la revolució setembrina, el 1868 quan "la foguerada progressista que llavors abrandà els cors assignà al drama un lloc al costat de les obres de circumstàncies".

Per al cas que ens ocupa, la primera obra sacra registrada és la funció de pastorets del Nadal i Sant Esteve del 1867, a càrrec de la companyia de Fernando Guerra de Portero (5.1). L'obra, titulada simplement *Los pastorcillos*, drama en cinc actes i en vers escrita en castellà, va ser durament criticada pel *Diario* bo i seguint els mandats de la legislació vigent. El 28 de desembre, una gasetilla en forma d'acudit i que jugava amb el nom dels pastors, Bato i Borrego preparava el terreny per a la revista de l'endemà:

Diálogo. —La escena pasa en cierto teatro durante la representacion de *os Pastorcillos*.
—¿Mamá, mamá, cual de esos señores es Bato y cual es Borrego?
—¡Ay! hija mía; ignoro quien podrá ser el Bato; pero *borregos* lo son todos.
—Pero; ¿si no tienen lana!
—Es que están *trasquilados*.

I, en la revista (DDT 29.12.1867):

Como complemento de la celebracion de las fiestas muchas familias tienen la costumbre de pasar la noche en el teatro, y en las del miércoles y jueves poco tuvieron que agradecer al buen gusto de la empresa, pues que la representacion de los *Pastorcillos* no merece que nos ocupemos de ella, tanto por el ningún mérito de la composicion, como porque por parte de los actores hubo empeño en hacer resaltar la vulgaridad é impropiedades de algunas escenas y

⁴⁸⁵ Reproduïm els títols tal com van aparèixer a la premsa.

⁴⁸⁶ Vegeu també: Pinyol i Torrents, Ramon: "Notes sobre la persecució eclesiàstica del teatre popular religiós a la diòcesi de Barcelona en el segle XIX" a Domingo, Josep M.; Gibert, Miquel M. (2000). *El segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*. El Vendrell, 28-30 de setembre de 1995. Tarragona: Diputació de Tarragona. Pàgines 651 i s.

parlamentos. Creemos que la empresa, atendiendo al decoro del público, no tratará de poner por tercera vez en escena, á lo menos por la noche, ese arreglo tan mal arreglado de los antiguos Pastorcillos.

En la temporada següent (1868-69), es feia públic que s'havien autoritzat les representacions de drames sacres —arran del Decret Llei del 23.10.1868 que suprimia la censura prèvia—i que la companyia resident al Principal, dirigida per Manuel G. de Aparicio (6.1), es proposava posar en escena uns nous pastorets, exempts de “mamarrachadas”. No eren una paròdia, sinó un drama d'interès, de mèrit literari amb pensaments profunds, una acció ben desenvolupada i amb uns personatges delicats. Fins i tot s'havien fet construir un decorat de glòria, un portal de Betlem, un infern i jocs d'aparicions i transformacions nous (DDT 20.12.1868). Efectivament, per Nadal van posar el drama bíblic en cinc actes i set quadres titulat *El nacimiento del hijo de Dios o los pastorcillos* i, en conseqüència, la rebuda va ser distinta (DDT 27.12.1868):

También se han puesto en escena los «Pastorcillos», pero no los Pastorcillos de antaño, que están plagados de mamarrachadas, y de no pocas impropiedades, sino una composición nueva.

Francesc Curet (1967: 41) comentava que Josep Artís havia arribat a registrar prop d'una quarantena de títols d'obres impreses, només en català, de *Pastorets*, sens dubte a conseqüència de la llibertat de premsa guanyada el 68, d'una banda, i del potent arrelament i tradició en la nostra cultura. Per això, fa de mal dir de quina versió es tractava.⁴⁸⁷

Durant la resta de temporades buidades, totes les representacions de pastorets que hem registrat van ser en castellà, tenint en compte els títols anunciats. Traient aquelles dues temporades en què no es va posar en escena cap drama sacre tradicional (1877-78 i 1879-80), Tots els anys es va posar en escena alguna versió d'aquesta obra típicament nadalenca. Fins i tot l'any en què el Teatre Principal no en programa, tenim notícia de la representació a càrrec dels orfes de la casa provincial de Beneficiència, el 2 de gener de 1870. Pel que fa a la llengua, només hi ha una única excepció. Va tenir lloc gràcies als intèrprets de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera durant la temporada 1874-75. La companyia encapçalada per Joan Isern i Anna Monné amb el concurs dels aficionats de l'entitat van programar per al dia de Nadal *Lo secret del nunci* i, després

el drama en dos cuadros “Lo naixemen del Senyor”, arreglado al catalan por un jóven sócio de aquel establecimiento, habiéndose pintado las decoraciones necesarias para presentarlo con la propiedad posible (DDT 25.12.1874)

⁴⁸⁷ Potser es podria tractar de l'única mostra que hem sabut localitzar nosaltres corresponent als anys 1867-68, un manuscrit de la Biblioteca Nacional d'Espanya (Mss/14295/3) titulat “Los pastorcillos, o sea, Borrego y Bato: drama en verso”, un text amb correccions amb el segell del teatre Romea i la datació en portada del 1867, Barcelona. Tanmateix, el fons de la Biblioteca de Catalunya conté obres sense datar i que hi podrien encaixar, tant per a aquest any com per a les alusions dels anteriors, com ara *Los Pastorcillos en belen, ó sea, El nacimiento de Jesu-Christo: drama sacro en 5 actos y en verso* de F. C. publicat a Igualada per Joaquim Jové el 1844. Sens dubte, aquesta qüestió mereix un estudi a banda.

Poc després, el dia 3 de gener del 1875, anunciaven *Los pastorets i adoració dels Reis*, anunciada com un drama català en un acte i dividit en dos quadres, mateix sistema dividit que havia emprat Manuel G. de Aparicio (11.1) i que també empraria Emili Arolas la temporada 76-77, quan arribat el dia de Reis, afegí als seus *Pastorcillos en Belén una Adoración y el niño perdido*. Temps a venir, quan el 1880 l'Ateneo tornaria a fer una versió pròpia, en aquest cas un arranjament dels socis Leandro Soto i el músic Celestino Cantí (escenografia d'Antoni Revoltós i el pintor Ferraté), ja no seria sinó en castellà.

Tornant a Emili Arolas, d'altra banda, va tenir més relació amb les obres sacres. No només va ser un dels actors de la paròdia *La Passió Política* d'Alonso del Real i Roca i Roca, com hem vist en el capítol d'interprets, sinó que també fou un dels "Cristos vuitcentistes" més celebrats al costat de Joaquim García Parreño, tal com recordava Artís (1933: 152).

Si ens centrem en els drames passionístics, també caldria esperar fins al període revolucionari per trobar la primera representació en un teatre oficial o públic a la ciutat. Més concretament, fou durant la Setmana Santa de 1869 i l'obra estava interpretada per aficionats i en català. Només n'hem pogut documentar una única funció —atès que el fons hemerogràfic ha perdut força exemplars corresponents al mes de març— d'aquest drama sacre en vuit quadres titulat *La Passió i mort de nostre Señor Jesucrist* (DDT 10.03.1869). En la revista setmanal del 21 de març, però, s'informava que la darrera funció havia tingut lloc el dia 14 i que havia sigut "de despido por los aficionados". Per tant, és molt possible que s'hagués representat al llarg dels quatre dies al Teatre Principal, els empresaris del qual no van estar a l'alçada, ja que Recasens els retreia que "si con tiempo hubiese preparado todo lo necesario para representarse el drama prohibido con todo el aparato indispensable, hubiera sacado pingües beneficios".

Tanmateix, qui sí que va traure faves d'olla amb el gènere fou la companyia de Manuel Gamir, amb una altra versió, *Los siete dolores de María Santísima*, de José Julián Cabero, un dramaturg que es trobava a la ciutat, tal com la mateixa revista corrobora. De fet, dies abans s'havia fet públic que l'empresa del teatre l'havia convençut perquè escrigués "en un tiempo limitado" una obra sacra *ad hoc* per aquelles dates (DDT 19.03.1869):

Logrado de una manera lisongera realizar el bellissimo pensamiento que con tanto notable acierto ha desarrollado en su drama el inteligente autor, patentizando este una vez mas sus estensos conocimientos en historia sagrada, la empresa por su parte no ha perdonado gasto alguno para su aparato escénico, tanto en decoraciones nuevas construidas al efecto cuanto en vestuario, músicas, coros, accesorios, y cuanto en detalle, se espresa á la sazón. La parte de pintura es ejecutada por el hábil pintor escenógrafo D. Carlos Girval, y la de carpintería por el entendido maquinista don Antonio Marsal. [...]El coro de la entrada en Jerusalem ha sido compuesto espresamente para esta producción. Las complicadas decoraciones que representan "El Valle de Cedron á orillas del torrente, La vista de Jerusalem, La calle de Amargura, y El monte Calvario, nuevas unas en parte y otras en su totalidad, han sido construidas al efecto sin escasear gasto alguno para su completo lucimiento en especial el «Calvario» completamente nuevo con el horizonte tachonado de estrellas é iluminado por la

luna, es de un efecto sorprendete. Soldados, sayones, bandidos, ciudadanos, soldados de la centuria, rabino, ángeles, niños, bandoleros, hombres y mujeres del pueblo, etc.

Para dar mayor realcé al espectáculo el Teatro estará iluminado.

Per al crític Recasens, superava amb escreix la passió (de fet, es basava en els mateixos episodis de la vida del Crist). Així, en la revista monogràfica que li dedicà al seu amic i conegut (DDT 23.03.1869) tot eren elogis, no només per la veritat històrica, la interpretació, els decorats i un “sabor místico, ese colorido de la época, ese lenguaje bíblico, ese sentimiento profundo, ese dolor sublime”, sinó també per una utilitat que ara ens sembla tot un despropòsit per a la tradició teatral pròpia:

aunque la Pasion, drama sacro, que hasta el presente se ha representado, ponía al alcance del público todos los pasos que señalaron la vida del Redentor, si bien merecía la general aceptacion, en capitales que cuentan entre sus vecinos una gran mayoría de castellanos, estos no podían apreciar su mérito mas que por la parte de aparato y accion de los actores, así es que, la idea que acaba de realizar la empresa de poner en escena una composicion que [...] hace que sea acogida muy favorablemente por todas las clases de la sociedad.

La gran acceptació que aconseguí aquesta obra va aconseguir no arruinar del tot la companyia i l'empresa (vegeu el capítol dedicat als locals i DDT 28.05.1869) després d'una temporada en què, segons Recasens, recordem, *lo cop* havia fet fugir el públic del colisseu durant l'hivern.

El mateix drama va tornar a representar-se durant la Setmana Santa de 1871, a càrrec d'una companyia (8.5) que l'alternà, això sí, amb la versió catalana (titulada *Passió y Mort de N. S. Jesucrist*). *El Tarraconense*, capçalera catòlica i conservadora, no va estar-se de publicar eixutes gasetes atacant la companyia que ofería espectacles públics en aquestes dates, especialment el dijous sant: “porqué no es propio de días tan solemnes en los pueblos católicos semejante clase de diversiones”. La reacció fou desmesurada (04 i 06.04.1871):

No creíamos que llegaríamos á tal extremo la falta de atencion á los sentimientos religiosos de esta capital, que se atreviera el empresario del teatro á mantenerle abierto y dar funciones hoy y mañana. Esperamos que el público de esta capital tratará á dicho empresario como se merece, dejando completamente desierto dicho coliseo.

Seguidament, en el retorn a la ciutat de Fernando Guerra (9.1, març de 1872) i de Manuel Gamir de Aparicio (10.1, març del 73) aquesta seria l'única versió escènica que tractaria els darrers dies de Jesús durant l'any teatral. El darrer cop en què fou representada l'obra de Cabero al llarg del període acotat i també excloent les versions catalanes fou el març del 79, a càrrec de la companyia d'Isidoro Valero (16.3)⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ José Julián Cabero encara va ser objecte de nous elogis per part de Josep Maria Recasens en la revista del 16 de maig de 1869, quan estrenà en benefici seu *Hazañas de un rey*, un drama en quatre actes i en vers. En aquell article elogiava la fecunditat versificadora del jove poeta, però “como todo los jóvenes de imaginación” li recomanava que no s'excedís amb la llargada dels parlaments. Per la qual cosa, li recomanava que seguís escrivint no sense abans haver estudiat les obres dels millors dramaturgs. José Julián és autor del drama històric *La espada de Berenguer* (1869, amb Pedro Marquina), i de les peces polítiques *¡España libre!* i *El puente de Alcolea* (1868) (segons catàleg de SALGUES 2012: 312 i 316). També és autor d'una versió dels pastorets en castellà, *Jesús María i Joseph*. *Los*

Arribats a aquest punt, doncs, només ens queda tractar l'única temporada en què el Teatre Principal va oferir una passió en català a càrrec d'una companyia professional. Els protagonistes van ser la companyia de Ricardo Figuerola (7.2) l'any següent a l'estrena del drama de Cabero. Els mateixos que van estrenar *Cor de roure* a la ciutat, van sobreixir la cartellera amb *La passió i Mort de Nostre Senyor Jesucrist*, seguida de l'epíleg *La triufant resurrecció*. Va ser tot un fenomen, tal com demostra la massiva assistència que va acudir al teatre, i no només de tarragonins, sinó també d'altres pobles, els quals hagueren de fer fins i tot cua (ET 22.03.1870): "A media tarde veíase el pórtico del teatro y acera contigua llenos de gente aguardando que se abriera el coliseo a fin de poder ocupar las mejores localidades". De tot els anys estudiats, és l'únic cas en què això va ocórrer. Ni el Tenorio ni les estrenes de Soler van arribar a tal expectació.

Les dades d'aquesta anàlisi semblen indicar que els Pastorets no s'havien interromput a pesar de la interdicció de 1856 i que en passar a representar-se en els escenaris públics o oficials van mantenir la seva popularitat, pagant el preu de la castellanització, fins i tot en el cas en què l'arranjament va anar a càrrec d'un soci de l'Ateneo, Leandro Soto (1880). Les passions, a pesar que en un principi foren aficionats els qui les van dur en català al Principal (1869) i que amb l'auge viscut amb la companyia de Figuerola (1870) tot feia pensar que es s'adreçaria la situació, no van resistir. L'impacte del drama de Cabero, *Los siete dolores de María Santísima*, vigent fins el 1873, va acabar fent desaparèixer de les cartelleres tota obra sacra relacionada amb la mort i la resurrecció del Crist.

A banda de les peces canòniques del nostre teatre religiós, també van posar-se en escena altres obres de temàtica religiosa, més concretament, hagiogràfica. Es tracta, en primer lloc, d'un drama sacre que l'actriu Anna Monner, llavors contractada a l'Ateneo, va escollir per a la funció en benefici seu que tindria lloc el 21 de gener de 1878. Ella mateixa va encarregar-se d'enviar una carta als diaris de la ciutat per anunciar-ho. Per la descripció escenogràfica que ofereix, creiem que val la pena reproduir íntegrament la gasetta de *La Opinión* (20.01.1878):

Mañana tendrá lugar en el "Ateneo" el beneficio de la aplaudida actriz doña Anita Monné de Antiga, poniéndose en escena el grandioso drama sacro-histórico fantástico y de aparato, en tres actos y nueve cuadros, en verso, de don Telesforo Corada, titulado: "Santa Eulalia", estrenándose seis cipseas de transformacion, un magnífico sepulcro y una colosal estrella de oro, de movimiento, iluminado con fuegos de bengala. Así lo reza el programa de la funcion que se reparte, impreso al dorso de las aleluyas de "Santa Eulalia". No habrá fin de fiesta, por la larga duracion del drama.

pastores de Bethlehem. Tradición sacro-bíblico-dramática en cinc actes publicat a Barcelona (Est. Tip. de Narciso Ramírez y Cia.) el 1869, que coneixem gràcies a la inserció al DDT (17.09.1869) de l'anunci d'*El Correo de Teatros* signat per Esteban Sánchez en què es feia publicitat d'aquest i de l'altre drama sacre, *Los siete dolores de María Santísima*.

Sens dubte, les dimensions de l'espectacle trencaven la línia plàcida de l'Ateneo Tarraconense, més habituat a obres sense tanta pretensió. Es tracta de *La Heroína de Barcelona: drama histórico fantástico en tres actos y en verso escrito sobre la biografía de Santa Eulalia*, peça íntegrament en castellà i d'autor gairebé desconegut, Telesforo Corada, que va ser estrenat al teatre Romea el febrer de 1867. En l'exemplar de la Biblioteca de Catalunya⁴⁸⁹ apareixen al repartiment actors amb qui Monner havia treballat anteriorment, com Balbina Pi, que feia de Santa Eulalia, o el mateix Joan Isern, que feia de carceller.

Però si un sant havia de tocar la fibra dels tarragonins havia de ser, sens dubte, Sant Magí, el patró de la ciutat, a qui Antoni Grifell va escriure un melodrama català i en quatre actes, dividits en tretze quadres que s'estrenaria el 13 d'agost de 1871 al Teatre Principal, titulat *Sant Magí de la Brufaganya*.⁴⁹⁰

En una notícia que n'anunciava la futura estrena (ET 12.08.1871), el gasetiller recordava que a mitjans del segle XVIII la vida del màrtir ermità ja s'havia portat a l'escena en castellà per "doña María Sallac y Odior, tal vez anagrama de algun literato de la época". Un dels redactors del diari havia vist representar-lo en un poble de la Segarra i disposava d'un exemplar que duia una lloa com a preàmbul escrita, segons la notícia, el 1797 per José Rialph. També hi anaven incloses algunes poesies elogiant Reginald Poc⁴⁹¹, un catedràtic de Teologia a la ciutat de Perpinyà i autor d'una hagiografia del sant.

Es tractava de la *Comedia famosa del Catalan Hermitanyo San Magín compuesta por Doña Maria Sallac y Odior*, el manuscrit de la qual hem localitzat a la Biblioteca i Arxiu de l'Associació Cultural Baixa Segarra, de Santa Coloma de Queralt. El text manuscrit no conté ni la loa ni les poesies, però acaba amb la següent inscripció: "Fin de la comedia escrita per mi Joseph Gassol Espardanyé acabada de escriure bui dia 30 de Setembre de 1804" i l'accés al document, ara digitalitzat, és públic.⁴⁹²

L'anunci del melodrama de Grifell mereix ser reproduït (ET 13.08.1871):

La obra ha sido cuidadosamente ensayada bajo la inmediata direccion de su autor, á cuyo cargo corre el papel de protagonista, acompañándole en su desempeño la primera actriz d.^a Josefa Tarrida, la Sra. Tamarit, y los Sres. colomer, Ribas, Cervera, Pasos, Jover, Guardia, etc.

El vestuario ha sido confeccionado bajo el modelo de los figurines espuestos al público, en los acreditados talleres de sastrería de D. Ramon Mora.

Los objectos de atrejería, pertenecen al celebrado escultor D. Vicente Oms.

Los postizos al distinguido peluquero D. Vicente García.

⁴⁸⁹ CORADA, Telesforo (1867). *La Heroína de Barcelona: drama histórico fantástico en tres actos y en verso: escrito sobre la biografía de Santa Eulalia*. Barcelona: Establ. Tip. de Narciso Ramirez y Compañía.

⁴⁹⁰ Publicat a Barcelona, per l'Estampa de Salvador Manero, el mateix any.

⁴⁹¹ Vegeu l'article de Pep Vila "Reginald Poc, escriptor i predicador dominicà" a *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès* [en línia], 2001, p. 115-140. Disponible a: <<http://www.raco.cat/index.php/AnnalsCER/article/view/203993/289136>>. [Consulta: 22-07-15].

⁴⁹² L'adreça és la següent [consulta del juliol de 2015]: <[http://www.acbs.cat/pmb/Llibres%20escanejats/Comedia%20famosa%20del%20catalan%20\(escanejada\).pdf](http://www.acbs.cat/pmb/Llibres%20escanejats/Comedia%20famosa%20del%20catalan%20(escanejada).pdf)>

Las armas al reputado armero D. Jaime Vallcaneras.

Los fuegos de bengala al conocido pirotécnico D. Manuel Toneu.

En el tercer cuadro del acto primero se estrenará una decoracion completa, pintada ex profeso por el acreditado escenógrafo D. Tomás Estrella, á quien son debidos tambien los diferentes trastos de transformacion, vuelos, y apoteosis final.

La obra será exornada además con un numerosísimo acompañamiento de Gentiles, Católicos, Sacerdotes de Júpiter, Citaristas, Oficiales de la legion romana. Soldados del Imperio, Guardia pretoriana, Esclavas, Esclavos, Lictores, Pueblo, ángeles, Arúspices, Escuderos, etc.

A pesar de los innumerables gastos que ocasiona la índole especial del espectáculo, los precios de las localidades serán los mismos que rigen en las funciones ordinarias.

En la primera funció, tot i la campanya publicitària, no hi va acudir gaire gent (ET 15.08.1871) i, per això, en la segona representació va duplicar esforços per compensar la inversió feta. En la ressenya d'El Tarraconense s'explica per què no acabava de rutllar una obra que podia interessar els tarragonins:

El autor ha sacado todo el partido posible del asunto de desarrollo difícil para un drama, supuesto que lo escepcional, lo milagroso, lo que se aparta de la realidad de la vida no es propio del teatro, y si un tiempo fueron del agrado del público producciones de vidas de santos, no se escribieron para el teatro generalmente sino para obra clase de espectaculos a que movia ante todo, ó mejor dicho, exclusivamente el sentimiento religioso. Comprendemos las muchas dificultades con que ha tenido que luchar el señor Grifell; la lectura de su obra, de la que con esquisita amabilidad nos ha enviado un ejemplar, que conservaremos con gusto, nos las ha puesto de manifiesto, y solamente por haberlas vencido, en lo que cabia vencerlas, le felicitamos, reconociendo en él un talento dramático poco comun.

Després de tres funcions al Principal, Grifell va decidir passar a actuar als Campos de Recreo. No van aparèixer més ressenyes en la premsa i l'obra no va tornar-se a posar més, a pesar que el mateix Grifell tornaria a la ciutat encapçalant companyies dramàtiques (17.2, 18.1). Creiem que és molt possible que a banda de la qualitat de l'obra, hi influís el fet que aquell any la festivitat de Sant Magí passés sense pena ni glòria (ET 22.08.1871):

[...] En la mañana del domingo, que podia considerarse como la segunda fiesta de San Magin, y ya desde muy temprano, ejecutaron sus evoluciones en el puerto las dos unicas danzas⁴⁹³ que este año recorrieron la poblacion, contribuyendo a dar a la misma algun realce o cierto colorido de fiesta mayor. El dia estuvo magnífico y algo fresco, especialmente toda la mañana; y á esta favorable circunstancia se debio tal vez, en mucha parte, el que las hermosas calles de la baja ciudad se vieran mas concurridas que de ordinario, cuando hubieron sentado en ellas sus reales los poquissimos alicientes que este año tuvo la popular fiesta de San Magin, especie de trasunto o parodiada sombra de lo que otras veces en igual dia ha hecho Tarragona por su Hijo predilecto y esclarecido del siglo IV.

⁴⁹³ Ball de Sant Magí i Ball de *bastonets* (ET 19.08.1871). Algunes fonts el consideraven desaparegut des de principis dels seixanta del Dinou.

Taula 9

Temporada Companyia	Títol	Funcions	Altra informació
1867-1868			
(5.1) Fernando Guerra de Portero	<i>Los pastorcillos</i>	25 i 26 12.1867	Drama en cinc actes i en vers.
1868-1869			
(6.1) Manuel Aparicio i Carlota Amigó	<i>El nacimiento del hijo de Dios ó los pastorcillos.</i>	25.12.1868; 01 i 03.01.1869.	Drama (bíblic) en cinc actes i set quadres.
	<i>La Passió y mort de nostre Señor Jesucrist</i>	10.03.1869 – 14.03.1869	S'anuncia en català com a drama sacre en vuit quadres.
	<i>Los siete dolores de María Santísima.</i>	19, 20 , 21, 22, 23, 24, 26, 27.03.1869; 28.03.1869 (seguida de <i>La resurrección de Jesús</i>). 19.04.1869 a petició del públic.	Drama sacre en set passos i vuit quadres de José Julián Cabero.
1869-1870			
Orfes de la Casa Provincial de Beneficència	<i>Los Pastorcillos</i>	02.01.1870	Petit teatre improvisat a Beneficència.
(7.2) Companyia de Ricardo Figuerola	<i>La passió i Mort de Nostre Senyor Jesucrist.</i>	9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29 i 31.03.1870; 3.04.1870. A final de temporada: 02.04.1870 (fora d'abonament).	Drama en set actes, en català.
		5, 6, 8, 9, 10, 12, 13. 04.1870 (<i>Passió</i> seguida de <i>La triunfant resurrecció</i>).	<i>La triunfant resurrecció</i> s'anuncia com a <i>epíleg</i> de l'anterior títol.
		16 i 17.04.1870 (Títol refos: <i>La Passió, Mort y Resurrecció de Nostre Senyor Jesucrist</i>)	Drama sacre en nou actes. (Suma de les dues anteriors, probablement).
1870-1871			
(8.2) Companyia de Ceferino Guerra	<i>Los pastorcillos en Belen ó sea el nacimiento de Jesu-Cristo</i>	25.12.1870	Drama sacre en cinc actes.
(8.5) Companyia de <i>declamación</i>	<i>Los siete dolores de María Santísima</i>	03, 04 i 05.04.1871	Drama sacre-bíblic-tradicional en set passos i vuit quadres.
	<i>La Passió y Mort de Nostre Senyor Jesu-christ.</i>	06 i 07.04.1871	Drama sacre en set actes.

(8.6) Companyia d'Antoni Grifell	<i>San Magí de la Brufaganya</i>	13, 15, 18 i 20.08.1871	Melodrama en quatre actes, dividits en tretze quadres
1871-1872			
(9.1) Companyia de Fernando Guerra de Portero	<i>Los pastorcillos en Belen ó sea el nacimiento de Jesu- Cristo</i>	25 i 26.12.1871	Drama sacre en cinc actes.
	<i>Los siete dolores de María Santísima</i>	15, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 25 i 30.03.1872.	Drama sacre-bíblic- tradicional en set passos i vuit quadres.
1872-1873			
(10.1) Companyia de Manuel G. de Aparicio	<i>Los pastorcillos en Belen</i>	24.12.1872	Drama en cinc actes.
	<i>Los siete dolores de María Santísima</i>	29 i 30.03.1873	Drama sacre-bíblic- tradicional en set passos i vuit quadres.
1873-1874			
(11.1) Companyia de Manuel G. de Aparicio	<i>Los pastorcillos en Belen ó el nacimiento de Jesús</i>	25.12.1873; 06.01.1874 (<i>Seguida de La adoración de los Reyes</i>)	
1874-1875			
(12.1) Companyia de Manuel de la Vega	<i>Los pastorcillos</i>	25.12.1874; 05.01.1875.	Drama en cinc actes.
(12.2, ATCO) Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Isern-Monné	<i>Lo naixemen del Senyor</i>	25.12.1874	Drama en dos quadres.
	<i>Los pastorets i adoració dels Reys</i>	03.01.1875	Drama en un acte dividit en dos quadres.
1875-1876			
(13.1) Companyia de Francisco de Montoliu	<i>Los pastorcillos</i>	25.12.1875	Drama.
1876-1877			
(14.1) Companyia d'Emilio Arolas	<i>Los pastorcillos en Belen</i>	24.12.1876	Drama d'espectacle en cinc actes. "Drama de espectáculo exornado con coros, bailes, diablos, etc."
	<i>Los pastorcillos, adoración de los reyes y el niño perdido</i>	31.12.1876; 06.01.1877	Drama. Nen Jesús representat pel fill d'Arolas, Joan Arolas Joaní.
1877-1878			
(15.1) Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Juan Isern	<i>Santa Eulalia</i>	21.01.1878	Drama sacre històric fantàstic i d'aparat en tres actes i nou quadres en castellà i en vers.
1878-1879			
(16.3) Companyia d'Isidoro Valero	<i>Los pastores en Belén</i>	25 i 29.12.1878; 06.01.1879	Melodrama en cinc actes.
(16.4)	<i>Los dolores de María Santísima</i>	15, 16, 19, 23, 25, 30.03.1879	Drama sacre en vuit actes.

Companyia de Luis e Obregón (Isidoro Valero, dir.)			
1879-1880			
-			
1880-1881			
(18.1) Companyia d'Antoni Grifell	<i>Los pastorcillos</i>	24 i 25.12.1880	Drama sacre en cinc actes.
(18.2, ATCO) Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Leandro Soto	<i>Los pastorcillos</i>	25 i 26.12.1880	Drama en quatre actes i nou quadres.

7. Repertori concret català o bilingüe segons companyia i local

L'ordre dels títols representats és l'ordre d'aparició cronològica a la cartellera. El nombre és la quantitat de representacions assolides. (Títols no normalitzats).

Aquestes taules constaten el que ja hem vist en treballar el capítol de companyies i intèrprets, així com altres dades del present capítol. El repertori en català va incrementar en els casos en què la companyia era composta per una majoria d'actors i actrius del país. Serveixi, doncs, aquestes taules per concretar el que hem anat veient al llarg de l'estudi.

Taula 10. Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera

Temporada i companyia	%	Registres CAT/BI	TOTAL de registres	Títols catalans o bilingües
1863-64: SA	-	-	-	-
1864-65: SA	-	-	-	-
1865-66: 3.4	20%	1	5	<i>La teta gallinaire.</i>
1866-67: 4.4	42%	3	7	<i>Un llaminé dins d'un sach; L'altre món; Les joies de la Roser.</i>
1867-68: 5.4	40%	2	5	<i>La teta gallinarie; Los banys de Caldetas.</i>
1868-69: SA	-	-	-	
1869-70: 7.3	66%	2	3	<i>La teta gallinaire (2).</i>
1870-71: 8.3	38,2%	13	34	<i>Cinch minuts fora del mon (2); La tornada d'en Titó; Un pá com unas hostias; No es pot dir blat...; Las tres alegrías; Amor de pare; Las Euras del Mas; Lo diari ho porta (2); La pubilla de Riudoms; La gran duquesa; La teta gallinaire.</i>

1871-72: 9.2	37,5%	21	56	<i>Una noia com un sol (2); Las fotografías; Pataques i caragols; Un pá com unas hostias; Lo pronunciament; A pèl i a repèl; A l'altre món; Café y copa; No és or tot el que llui; Lo rector de Vallfogona (3); Los cantis de Vilafranca; Lo diari ho porta; Cor de roure; El llaminer dintre el sac; Cinch minuts fora del mon (2); Las tres alegrías; L'apotecari d'Olot.</i>
1872-73: 10.2	58,90 %	46	78	<i>Setze jutges (2); Cassar al vol (3); Las carabajas de Mont-roig; Lo diari ho porta; Lo pronunciament; A pèl i a repèl (2); Los banys de Caldetas (2); Una pessa de dos (2); Lo noy de las camas tortas (2); Un mal tanto (2); Lo virolet de Sant Guim (2); No es pot dir blat; Un pá com unas hostias (2); Honra, pàtria i amor; Las tres alegrías; Per carta de mes; L'apotecari d'Olot; Per carta de mes; Las fotografías Un gefe de la coronela (2); Els de fora y els de dins (2); A torna jornals; La malvasía de Sitjes (2); La tornada d'en Titó; Un embolich de cordas; La pubilla del Vallès (2); L'esquella de la torratxa (3); Las Joyas de la Roser (2); Tal hi va que no s'ho creu.</i>
1873-74: 11.2	21.3%	16	75	<i>Tres blanchs y un negre (2); La sabateta al balcó (2); Va caure; Embolica que fa fort; Un embolich de cordas; Las papallonas; La creu de la masía; Las reliquias de una mare; La flor de la muntanya; La mitja taronja; La bala de vidre (2); Tal farás tal trobarás; La rosa blanca.</i>
1874-75: 12.2	53 %	81	153	<i>La lluna de València (2); Coses del dia o Modes, disbarats i dones (5); A l'altre món (3); La copa del dolor ó Flor de ivern; Tres y la Maria sola; Dos milions; Un mosquit d'arbre; Los tres tombs (2); Un agregat de boigs; Lo noy de las camas tortas (2); Un pom de violas; Lo diari ho porta (4); Lo secret del nunci (3); Tal farás tal trobarás (2); La comèdia de Falset (2); Lo naixemen del Senyor; Cap i cua; "Los pastorets i adoració dels Reys"; La creu de la masía (3); Estanch ciencia y art (3); Los egoistes; La teta gallinaire (2); Los hereus; La dama de las panochas (2); Las Joyas de la Roser (2); Tal hi va que no s'ho creu; Las Euras del Mas; A so de tabals (3); Amor de pare (2); Relíquies d'una mare; En lo camp y en la ciutat; La ocasió fa'l lladre; Las fotografías (2); Las francesillas; La virtud y la conciencia; Tres blanchs y un negre (2); Lo rector de Vallfogona; La flor de la muntanya; L'ase d'en Mora; Una pessa de dos; Un llaminé dintre un sach; La malvasía de Sitjes (2); Cinch minuts fora del mon (2); Per carta de mes; Un embolich de cordas (2); A pèl i a repèl; Una noia com un sol; Digna de Déu; Per carta de mes; Un inglés en Mataró.</i>
1875-76: 13.5 (+ 13.5.1)	22,2%	32	144	<i>Los banys de Caldetas (2); Lo diari ho porta (2); Un pá com unas hostias; A pèl i a repèl (3); Una noia com un sol; Ausell de América (2); Lo virolet de Sant Guim; Els de fora y els de dins; Tres y la Maria sola; La dida (2); ¡Donas!; La clau de casa; Lo didot; La pubilla del Vallès; La filla del marxant (2); La barqueta de Sant Pere; L'ase d'en Mora (2); L'hereu de l'apotecari (3); Un mal tanto; La guerra á casa; Lo ferrer de tall.</i>
1876-77: 14.5	23.8%	48	201	<i>Lo diari de'n Brusi (3); A l'altre món; La mitja taronja (2); Dos milions (4); Misteris del mar; Primer jo (3); La lluna en un cove (4); Amor del cel (2); Cinch minuts fora del mon; La clau de casa; L'esquella de la torratxa; Lo ferrer de tall (2); La dida; Setze jutges (2); La feria de Verdú; Honra, pàtria, i amor; Les heures</i>

				<i>del mas; Las francesillas; La gran sastresa (4); Los segadors (2); Cura de moro (3); Tres i la Maria sola; La festa del barri (2); Un pobre diable (4).</i>
1877-78: 15.1	37%	48	130	<i>Tal farás tal trobarás; Tres i la Maria sola; La dida (2); Dos carboners (6); Honra, pàtria i amor; Tres tombs (3); La creu de la masía; Cura de moro (2); Lo diari ho porta (2); La teta gallinaire; Un ausell criat á fora; La barqueta de Sant Pere (2); La llàntia de plata; Un agregat de boigs; Per carta de mes; Las Joyas de la Roser; Un jefe de la coronela; Un barret de pega (2); La nena del Vendrell (2); El marqués de Tamarit; La Sileta de Riudoms (2); La pagesa d'Ibiza; Se plancha con lustre (2); A l'altre món; Les tres alegries; Los banys de Caldetas; L'esquella de la Torratxa; Cor de roure; A torna jornals (3); Un pis per llogar; La vaquera de la piga rossa.</i>
1878-79: 16.1	21%	11	52	<i>L'home proposa... (2); Se plancha con lustre; Lo diari ho porta (2); Un jove; Un pas de comèdia; El noy de las camas tortas (3); Las carabajas de Mont-roig.</i>
1878-79: 16.2	20%	34	169	<i>Adéu siau; ¡Primer jo! (4); L'home proposa...; La pubilla del Vallès; Un casament en Picaña (2); Dorm! (6); Lo meu modo de pensar (2); L' cantadó; La lluna en un cove (2); La Verge de la Roca; La casa pairal; La virtud y la conciencia; Lo Ret de la Sila; Las fotografias; Las campanetas; La teta gallinaire; Las Euras del mas; Si us plau per força (3); A torna jornals; Com sucseheix moltes vegades; Lo diari ho porta.</i>
1879-80: 17.3	51,40 %	55	107	<i>Un jefe de la coronela (2); Dos carboners (2); En lo camp y en la ciutat (2); Si us plau per força; Lo noy de las camas tortas; Tres tombs; Les heures del mas; Una monya de rissos (2); Pardalets al cap (4); Un barret de pega (2); La pubilla del Vallès (3); Dorm!; No es pot dir blat... (2); Mort i venjança; Un llatiné dins del sach; Déu té un bastó; Lo full de paper (2); Lo contramestre; Micos (2); Lo diari ho porta; La teta gallinaire (2); Un pobre diable (2); El ferrer del tall; La sala de rebre (3); Las Joyas de la Roser; Tal hi va que no s'ho creu (2); Primer jo; Un ausell criat á fora; Als peus de vosté (3); Un casament en Picaña (2); Lluytas del cor (2); La casa tranquil·la (2).</i>
1880-81: 18.2	34%	15	43	<i>La sabateta al balcó; Las cúas (2); Cel roigent (2); Amors de un lacayo; Las campanetas; Dos milions; Qui abrasa molt...; Lo diari de'n Brusi; Qui fa, desfà; L'esquella de la torratxa; Un pá com unas hostias; Lo metje dels jagants; Mort i venjança.</i>

Taula 11. Campos de Recreo

Temporada i companyia	%	Registres CAT/BI	TOTAL de registres	Títols catalans o bilingües
1863-64: SC	-	-	-	
1864-65:				
2.3	0%	0	9	
2.4	0%	0	26	
1865-66: 3.3.1	100%	4	4	<i>Una noia com un sol (2); La teta gallinaire; Les carbasses de Mont-roig.</i>
1866-67: 4.2	0%	0	6	
1867-1868: 5.3	0%	0	2	
1868-69: 6.2	94%	32	34	<i>Al altre mon; Un pollastre aixalat (2); Los banys de Caldetas (3); Les heures del mas; Una noia com un sol; La pubilla del Vallès (2); Setze Jutges (2); Un embolich de cordas (2); Un barret de riallas; Tal farás tal trobarás; Tal hi va que no s'ho creu; Les joies de la Roser (3); Un mosquit d'abre; Mistos; L'esquella de la torratxa (2); Las francecillas (2); Honra, patria y amor (3); Lo pronunciament; Palots i ganxos; Don Joan De Serrallonga.</i>
1869-70: SC	-	-	-	
1870-71: SC	-	-	-	
1871-72:				
9.4	23%	3	13	<i>Siusplau per forsa, ó sea alòpatas y homeópatas; Un casament en Picaña; Un barret de rialles.</i>
9.5	83,3%	10	12	<i>La flor de la muntanya (2); L'àngel de la guarda; Las francesillas; Café y copa; L'apotecari d'Olot; Las tres alegrías; Lo rector de Vallfogona; La bala de vidre; Las cosas del oncle.</i>
1872-73: SC (10.3)	-	-	-	-

1873-74: SC	-	-	-	-
1874-75: SC (12.2)	-	-	-	-
1875-76: 13.1 (13.5.1) (13.6) 13.7	23 % 16.6%	7 1	30 6	<i>Campí qui puguí; Las Joyas de la Roser; Un pollastre aixelat (3); Un mal tanto; La tornada d'en Titó.</i> --- <i>Les fotografies.</i>
1876-77: 14.6 14.7 14.8	16,6% 19,5% 27%	1 14 7	6 72 26	<i>Primer jo.</i> --- <i>Una broma de sabó (3); Carracuca (3); La sombra de Carracuca! (2); Cheroni i Riteta (2); Al sa i al pla; La gata moixa (3).</i> <i>Lo diari de'n Brusi (2); Dorm! (2); Setze jutges (2); Un pobre diable</i>
1877-78: 15.4	32,6%	32	98	<i>A pèl i a repèl (2); Com sucsuheix moltes vegades (2); L'apotecari d'Olot; Los banys de Caldetas (3); La malvasia de Sitjes (3); La cartilaginotalgia (3); La tornada d'en Titó (2); Un mal tanto (2); La vaquera de la piga rossa; Lo diari ho porta (2); Per carta de mes (2); Un llatiné dins del sach; A l'altre món; Tal farás tal trobarás; Un pollastre aixelat (2); Fruita del temps (2); La mà freda; Los egoistes.</i>
1878-79: (16.6) 16.7	25,5%	11	43	<i>Dos milions (3); Tres blanchs y un negre (2); A sort y ventura (2); El meu modo de pensar; La sala de rebre; Com sucsuheix moltes vegades; ¿Qui será l'avi?</i>
1879-80: 17.4 17.4.1	0% 80%	0 4	31 5	<i>Les heures del mas; La pubilla del Vallès; Cura de moro (2).</i>
1880-81: SC	-	-	-	-

Taula 12. Teatre Principal

Temporada i companyia	%	Registres CAT/BI	TOTAL de registres	Títols catalans o bilingües
1863-64: 1.1	5,6%	12	214	<i>La casa de despesas; Una noia com un sol; Un llaminer dins d'un sach (2); Setze jutges mengen fetge (6); Xacó i Poneta (2).</i>
1.2	0%	0	54	
1864-65: 2.1	4%	17	421	<i>La vaquera de la piga rossa; Una noia com un sol; La tornada d'en Titó; La casa de despesas; Tal hi va que no s'ho creu (3); La clavellina (2); La venjança de la tana; A boca tancada (2); Xacó i Poneta; L'esquella de la torratxa (2); Lo cantador; La mossa de Calia.</i>
2.2	0%	0	53	
1865-66: 3.1	0,7%	3	401	<i>La Teta gallinaire (2); Reus, París i Londres.</i>
3.2	0%	0	52	
1866-67: 4.1	1,1%	5	464	<i>Una noia com un sol; El de fora y el de dins; Pipo ó el conde de Montecresta; La mosquita muerta; Un pollastre aixalat.</i>
4.3	0%	0	29	
1867-68: 5.1	7,4%	21	282	<i>A l'altre mon (3); L'ajuda de Déu; Sistema Raspall; La Teta gallinaire (2); Tants caps tants barrets; Tal hi va que no s'ho creu (2); La pubilla del Vallès (2); Reus, París i Londres; Las carbassas de Montroig; Cada ovella ab sa parella; La pubilla de Riudoms (3); Les joies de la Roser; La malvasia de Sitges; Otra torre de Babel (quintilingüe).</i>
5.2	0%	0	50	
1868-69: 6.1	0%	0	327	

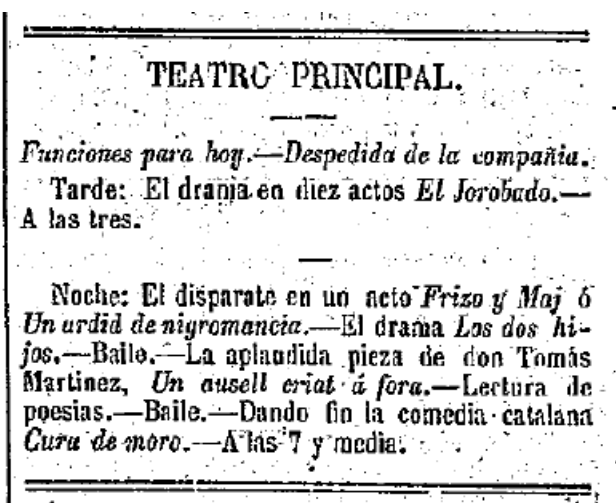
(6.2) 6.3	0%	0	5	
1869-70: 7.1	5,6%	6	108	<i>El jóven Telémaco (3); El Telémaco en la Albufera; Jesús María y Joseph o Los Pastores de Bethlehem; El peix per qui se'l mereix.</i>
7.2	75%	39	52	<i>A l'altre món (2); Cor de roure (4); La mitja taronja (3); La Passió i Mort de Nostre Senyor Jesucrist (18); La Passió, Mort y Resurrecció de Nostre Senyor Jesucrist (3); La triunfant resurrecció (7); Palots i ganxos (2).</i>
7.5	100%	3	3	<i>La passió política (3).</i>
7.6	0%	0	5	
1870-71: 8.1	5,6%	5	89	<i>Un pá com unas hostias; Las tres alegrías; La malvasía de Sitjes (2); Un pá com unas hostias.</i>
8.2	7,1%	11	154	<i>Els de fora y els de dins; Las tres alegrías; Boigs fan bitllas (2); Cinch minuts fora del mon (6); La tornada d'en Titó.</i>
8.4	7,7%	2	26	<i>El jóven Telémaco (2).</i>
8.5	58,3%	7	12	<i>Un agregat de boigs; Cinch minuts fora del mon; Passió y mort de N. S. Jesucrist; Cor de roure; Lo diari ho porta (2); Lo 29 de setembre.</i>
8.6	100%	4	4	<i>Sant Magí de la Brufaganya (4).</i>
1871-72: 9.1	3,3%	16	487	<i>A l'altre món (2); Al sa i al pla (2); Un casament en Picaña (8); Tres roses en un pomell (4).</i>
9.3	9%	5	55	<i>Cinch minuts fora del mon; La festa del barri (2); La gran sastressa de Midalven (2).</i>
1872-73: 10.1	0,9%	4	416	<i>Las ametllas d'Arenys (2); L'ase d'en Mora (2).</i>
10.3	88,8%	56	63	<i>Les heures del mas; La rosa blanca (2); Las Joyas de la Roser; Lo virolet de Sant Guim (2); La teta gallinaire; Un pom de violas; Tres y la Maria Sola; Lo rector de Vallfogona; La tornada d'en Titó; L'esquella de la torratxa; En lo camp y en la ciutat (3); La mitja taronja (2); La clau de casa (3); Los</i>

				<i>banys de Caldetas; La rosa blanca (2); Las reliquias de una mare; Las tres alegrías; Las carabasas de Mont-roig; La creu de la masía (4); Tal hi va que no s'ho creu (2); La pubilla del Vallès (4); Fotografias (2); La dida (9); La malvasía de Sitjes (4); Un pollastre aixelat (3); La flor de la muntanya; Los egoistes; Un embolich de cordas; Lo dimoni son las donas.</i>
10.4	0%	0	3	
10.5	0%	0	6	
1873-74:				
11.1	0,4%	1	252	<i>La Rambla de les Flors.</i>
11.3	0%	0	48	
11.4	42,8%	6	14	<i>Lo ferrer de tall (2); Tants caps tants barrets; La dida; La verge de la Roca; Los egoistes.</i>
1874-75:				
12.1	1,3%	4	295	<i>L'hereu (3); Lo diari ho porta.</i>
(12.2)				
12.3	0%	0	46	
12.4	0%	0	3	
12.5	28,4%	2	7	<i>Robinson petit (2).</i>
12.6	0%	0	36	
1875-76:				
13.2	0%	0	34	
13.3	0%	0	20	
13.4	0%	0	4	
(13.5.1)				
13.6	33,6%	42	125	<i>A l'altre món (2); L'ase d'en Mora (2); Las Joyas de la Roser; Tal farás tal trobarás; Lo virolet de Sant Guim (4); La llàntia de plata (2); La teta gallinaire; La pubilla del Vallès; Tants caps tants barrets (2); La ferida al cor (2); Tal hi va que no s'ho creu; La mitja taronja; Un parell de mongins roigs (2); La dida (2); La clau de casa (2); Cinch minuts fora del mon; El marqués de Tamarit (2); La malvasía de Sitjes (2); L'encuentro de Constantí (2); La barqueta de Sant Pere; Lo diari ho porta; Un agregat de boigs; Las francesillas (2); Un llaminé dins del sach; La flor de la muntanya; La tornada d'en Titó (2).</i>

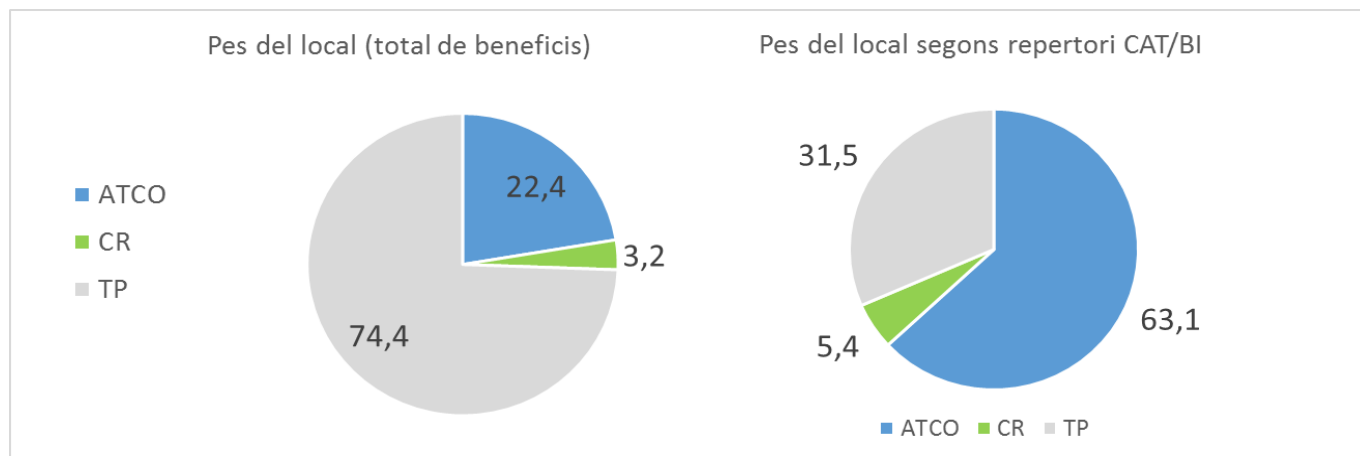
1876-77:				
14.1	0%	0	327	
14.2	0%	0	38	
14.3	0%	0	35	
14.4	0%	0	17	
1877-78:				
15.2	0%	0	76	
15.3	0%	0	41	
1878-79:				
16.3	0%	0	94	
16.4	0%	0	6	
16.5	0%	0	37	
16.6	62,5%	25	40	<i>La teta gallinaire; La sala de rebre (3); La casa pairal; Lo full de paper (3); Endavant les atxes (2); La dida (2); La gent del barri; La clau de casa; La barqueta de Sant Pere; L'arrenca queixals (2); Gala Plàcidia; Tal hi va que no s'ho creu; Senyora i majora; Un manresá del any vuit; Tal farás tal trobarás; Lo testament del oncle; Però (2).</i>
1879-80:				
17.1	15%	23	152	<i>Robinson Petit (2); L' cant de la Marsellesa (2); Dorm! (3); Primer jo (3); Las cent doncellas (5); Si us plau per força (2); L' punt de las donas (2); La festa del barri; La guardiola (3)</i>
17.2		1	103	<i>L'hereu</i>
1880-81: 18.1	0%	0	106	

8. Repertori de les funcions de benefici en el període (1864-1880)

Al llarg de les divuit temporades buidades, hem localitzat un total de 360 funcions dedicades al benefici d'algú, sigui un actor, una actriu, algun membre relacionat amb les companyies o amb les entitats privades, l'Hospital, la Creu Roja o al públic. En total, al llarg de totes aquestes funcions s'han representat 755 títols, sense fer cap tipus de distinció per gènere (declamació, líriques o balls). La mitjana d'obres programades per funció és, doncs, de poc més de dos títols (2,09% per ser exactes), tenint en compte que hem registrat des de dies amb una única peça, generalment una òpera, i altres que en sumen fins a sis perquè inclouen dos peces de ball intercalades entre les dues obres dramàtiques i el fi de festa, com per exemple la de l'11 de febrer de 1877 (DDT, imatge).



Per locals, com es pot veure al gràfic 12, és important assenyalar que dels 755 registres, 562 (un 74,4%) pertanyen al Teatre Principal. En segon lloc, hi trobem l'Ateneo amb un total de 169 registres (22,4%) i, finalment, els Campos de Recreo amb 24 (3,2%).



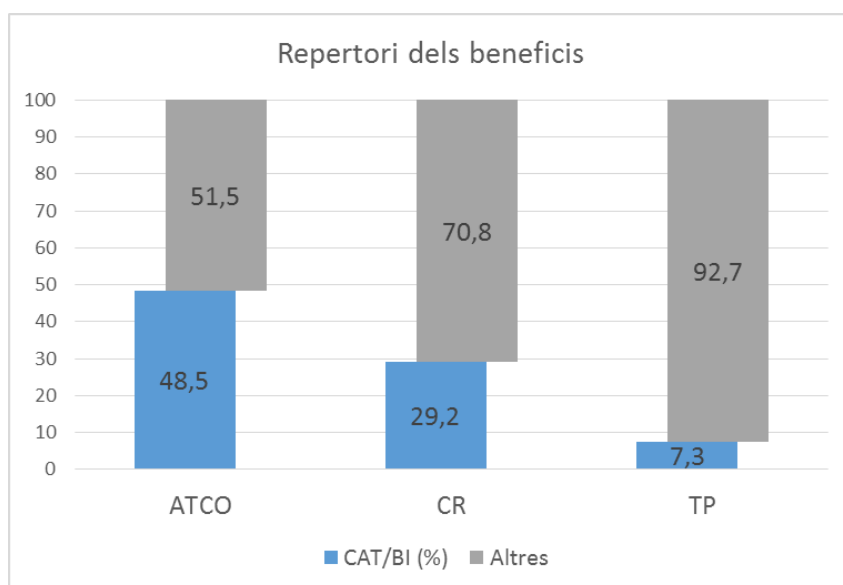
Gràfics 12 i 13. Pes del locals segons nombre de beneficis. Pes del local segons repertori català o bilingüe representat.

Aleshores, del global de registres, 130 pertanyen a obres catalanes o bilingües, és a dir, un 17,2% de les peces seleccionades per als beneficis.

Tornant a destriar per locals, es mostra que d'aquests 130 registres en català en funcions de benefici, 82 (63,1%) foren representades a l'Ateneo o per membres de l'Ateneo (hi incloem, per exemple, una funció feta per ells al Principal en benefici d'un director d'orquestra). En

segon lloc, 41 títols (31,5%) pertanyen al Teatre Principal i, per últim, els 7 sobrants (5,4%) pertanyen als Campos de Recreo. Així, doncs, a pesar que el Teatre Principal va posar moltes més funcions de benefici perquè era el local amb més entitat (com hem vist en el primer apartat de l'anàlisi), en qüestió de beneficis fets amb repertori en català, l'Ateneo Tarraconense el va superar gairebé doblant-ne el volum.

Si mirem tot el repertori sencer de beneficis, aquelles 755 entrades, i les repartim segons cada local i distingint les catalanes de les fetes en altres idiomes (gràfic 14), se segueix mantenint la supremacia de l'Ateneo Tarraconense, atès que assoleix un 48,5% d'obra catalana. En aquest terreny, podem observar com fins i tot els Campos de Recreo van superar en proporció d'obra catalana al Teatre Principal, que només va representar un 7,3% de les obres de funcions en benefici en català. Això és degut a la tipologia i l'origen dels intèrprets que van escollir les peces per als seus beneficis, perquè en resseguir qui va sol·licitar el repertori es veu clarament com llevat de comptades ocasions, darrere del repertori català sempre hi havia algun intèrpret local (en el cas de l'ateneo) o del país.



Gràfic 14. Percentatge de repertori català i bilingüe segons local en funcions dels beneficis

En un altre ordre de coses, observant la posició que ocupa l'obra catalana dins de l'ordre de la funció, també és important fer notar que són els membres de l'Ateneo i els dels Campos els qui, en més proporció, fan el pas de posar com a peça primera o principal o bé omplint tota la funció amb repertori en català. La resta de casos perpetuen la condició de final de festa del teatre català.

Per acabar, si comparem la presència de la llengua catalana en les funcions de benefici (17,2%) amb el percentatge assolit en el repertori global, amb indiferència de si la funció és o no de benefici (11,7%) es pot veure com és superior a pesar que la distribució del pes dels

locals guarda un patró similar. L'increment, de nou, ve justificat pels protagonistes: els majors índexs d'acumulació d'obra catalana sempre van relacionats amb la presència d'actors i actrius catalans. Revisant diacrònicament les funcions de benefici es repeteix l'acumulació de repertori català quan actuen, per exemple, Joan Isern, Anna Monner o Gervasi Roca o quan els beneficis van a aficionats locals de l'Ateneo. Pel que fa al repertori posat en escena en aquestes obres, no s'observa cap tendència ni per gènere ni per autor que la facin allunyar del comú. Així, les obres més representades tornen a ser:

Amb 4 funcions: *La malvasia de Sitges* de Francesc de S. Vidal, *Les heures del mas*, de Frederic Soler i *Se plancha con lustre*, de Ramon Roig.

Amb 3 funcions: *A l'altre món*, d'Arnau; *Cor de roure*, de Picó; *Cura de moro i L'esquella de la torratxa*, de Soler; la sarsuela *Dorm!*, de Capmany; *Lo diari ho porta*, d'Aulés i *Un llaminer dintre el sac* de Ramon Mora.

A partir d'aquí, només 14 títols faran dues funcions i la resta, 106, només es representaran un cop.

Per concloure, podem dir que, tal com afirmava Artís en tractar la figura de Paca Soler de Ros, efectivament, per bé que de manera tímida, els actors "eligen ya producciones catalanas a la hora de formar los programas de sus beneficios".

CONCLUSIONS

Després del camí recorregut al llarg d'aquesta dilatada recerca, hem volgut fer llum i resoldre algunes qüestions tractades de manera esparsa fins llavors. Hem pretès, doncs, aplegar, ordenar i sistematitzar tota la informació necessària per il·lustrar la vida escènica de la ciutat de Tarragona en un període relativament breu però força complex.

Pel que fa al **primer capítol** i en l'apartat sobre context històric, hem volgut mostrar el trànsit de la ciutat entre la fi de l'Antic Règim i la implantació d'un estat modern liberal que esdevindria centralitzador i tothora controlat per l'estament militar, trànsit només interromput pel breu lapse del Sexenni Democràtic. Es va fer patent fins a la violència la tensió entre centre i perifèries, entre unitat i particularitats, entre visions oposades de les atribucions i paper de l'estat, entre els antics estaments dominants i les noves classes sorgides de la revolució industrial i, en definitiva, entre el que temps després seria designat amb el clisé (que en atendre els detalls ja se'ns queda curt) de les *dues espanyes*. Com s'ha vist, un terme tan actual com l'*encaix* naixia precisament llavors.

Tarragona, gràcies a la seva particular fisonomia, va transitar-hi amb un ritme més pausat, marcat per la mediterraneïtat, en mots d'Antoni de Magriñà. En l'espectre social, la forta presència de l'administració espanyola i de l'Església, d'una banda, i la preponderància d'una burgesia mercantil i comercial, no pas industrial, de l'altra, van alentir-la i deixar-la no al marge, però sí en un tímid segon pla pel que fa al seu paper en la història i en la literatura, sobretot si es compara amb la revolucionària Reus o, és clar, amb Barcelona. També seria un factor determinant en el ritme d'obertura al progrés i la industrialització seculars l'impacte sofert arran de la Guerra del Francès i la condició de plaça militar. Després del conflicte bèl·lic, la ciutat hagué de recuperar-se pràcticament des de zero i posar-se de nou a rodar pels nous camins que marcava el segle i que requerien altres equipaments, sobretot després de l'increment de població dels anys cinquanta i seixanta causats per l'auge econòmic comercial. El port i el comerç vinícola i d'aiguardents en serien els motors, i la ciutat perseguiria amb afany la unió entre el barri marítim i la Part Alta, el primer front d'expansió dels nous plans urbanístics. Així, doncs, el segle Dinou fou el de recuperar-se i fer-se gran com a ciutat pagant el preu d'un anar tard i, en alguns casos, de deixar passar de llarg o passar de puntetes per alguns fenòmens culturals o socials de l'època (el moviment obrer i els certàmens poètics en són casos exemplars).

Culturalment, en el darrer apartat d'aquest primer capítol, hem volgut destacar l'acció cultural tarragonina del moment. A pesar d'aquella mediterraneïtat i la mirada endins, sorgiren figures com la de Francesc Morera i Valls, la família Opisso, Emili Morera, Pere A. Torres, Ferran de Querol i l'indiscutible Pin i Soler. Però, sobretot, ens quedem amb la descoberta de la figura de Ramon Roig i Ferrer, l'actor aficionat de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera

que, en la seva dimensió i per a l'òrbita tarragonina, va arribar a escriure nombroses peces teatrals menors en català, l'estudi i edició de les quals reservem per a futures recerques. Atesa la seva singularitat, li hem dedicat un espai també en el capítol tercer en què tractem de manera aprofundida les trajectòries dels intèrprets.

També hem volgut resseguir la deriva del teatre per emmarcar la nostra recerca, la qual va córrer paral·lela a la del país. Així, va entrar en la dinàmica comercial amb la ruptura dels monopolis dels teatres oficials i el públic consumidor va erigir-se com a un nou motor de la indústria dramàtica. Els nous públics van constituir i ocupar escenaris en teatres d'estiu, casinos i ateneus, on la presència del repertori en català va començar un llarg camí de normalització. D'altra banda, com a espectacle públic per excel·lència, el teatre es va dotar d'un paper funcional i significatiu, ja que amb l'entrada del romanticisme i les noves corrents liberals europees assumí un rol que més enllà de l'educació i la delectança fou de debat polític i de càrrega simbòlica nacional. Atesa aquesta nova capacitat guanyada, els governs no van dubtar a projectar-hi el seu control homogeneïtzador a través d'una nova literatura legal tocant a la censura i la impremta, d'una banda, i al funcionament intern dels locals i les companyies, de l'altra.

Pel que fa a la literatura, hem volgut resseguir la complexa dinàmica general de superposició d'estètiques i de transvasament de gèneres. És a dir, la confluència d'aspectes concrets de cada moviment aniria conformant noves parcel·les i formes teatrals que el nostre teatre aprofitaria, deixant un panorama molt més divers i ric que, a partir de llavors, dirigiria l'atenció als nous consumidors sorgits de la Revolució Industrial. El gust per l'espectacularitat típica del barroc continuaria fent les delícies del públic amb els drames efectistes romàntics, noves comèdies de màgia i altres espectacles paral·lels acompanyats d'escenografies potents; les obres amb tesis moralistes o didàctiques d'arrel neoclàssica es canalitzarien també a través del costumisme o l'alta comèdia; els drames històrics i les tragèdies, finalment, deixarien lloc als nostres herois i reis. En definitiva, vist amb perspectiva, l'heterogènia era un valor a l'alça perquè el públic va esdevenir talment heterogeni i la preceptiva i la crítica posaven més atenció al debat moral i ideològic que no pas a l'estètic, conclusió que es veu reforçada amb les dades del capítol quart sobre la cartellera.

Pel que fa a la llengua, la residualització a què va arribar el català en matèria literària (ROSSICH 1990: 51) va ancorar-lo a les peces de final de festa i de la informalitat. Amb el temps i amb cada cop menys reserves, els dramaturgs —sobretot els de la generació que començà a estrenar a partir dels anys cinquanta— van fer el trànsit cap a l'ús de la llengua a l'escena fora del clos tradicional. En aquest sentit, hem arribat a la conclusió que fora convenient i necessària una revisió del terme *generació* havent vist més de prop casos com els de Josep Maria Arnau o Francesc de S. Vidal. El procés, empès per l'entrada en la dinàmica comercial, va acabar

derivant en un nou panorama en què la major producció no va equivaler sempre a una major qualitat de les obres. Aquesta situació d'estancament i de manca d'ambició temàtica i de formes espectaculars fou denunciada en els estudis i crítiques promogudes a partir del 1875 arran de la crida dels responsables dels Jocs Florals.

La recepció des d'una òptica tarragonina de la bullida literària i dramàtica del segle ha estat analitzada en la darrera part del primer capítol. A través de les notícies sobre matèria literària i cultural hem pogut constatar com fins el 1870 va augmentant progressivament l'interès per les publicacions en català o sobre temàtica catalana en una primera instància, per bé que sempre reberen un tractament puntual i d'excepció. Fou sobretot a partir del 1874 quan l'augment de l'atenció en obres d'Aulèstia i Pijoan, Marià Aguiló o Riera i Bertran, així com en la florida de certàmens i concursos literaris mostra que de manera natural i sense confrontació evident s'anivellava la literatura catalana amb la resta de literatures. En aquest sentit, la premsa tarragonina no es va posicionar en el debat de fons de la Renaixença entre els sectors de Balaguer o de Milà i Fontanals ni va qüestionar el procés mateix de la Renaixença. Sí que podem concloure que el lector tarragoní podia tenir una idea força aproximada, diversa i actualitzada de la realitat literària i dramàtica del moment a pesar de no recollir-s'hi qüestions i debats estètics de fons.

En el **capítol dedicat a l'espai escènic**, hem pogut constatar que hi havia una manca d'estudis especialitzats sobre els tres teatres més representatius i estables vuitcentistes de la ciutat: el Teatre Principal, els Campos de Recreo i el teatre de l'Ateneo Tarraconense. Per bé que el Principal i l'Ateneo comptaven amb alguna recerca pionera pertanyent a l'àmbit de les ciències de l'educació, com la tesi d'Adelina Manuel, o de l'àmbit de la història local, com és el cas de l'estudi sobre l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla d'Adserà, cap de les dues tractava amb profunditat i des del camp dels estudis escènics la descripció física i la gestió interna dels locals dramàtics.

A banda, per donar completesa a la recerca, hem volgut aportar les notícies i altres indicis recollits sobre l'activitat escènica o espectacular de cafès, associacions o altres espais privats que n'empararen al llarg del període, així com una mostra significativa del manteniment dels espectacles tradicionals i folklòrics haguts en l'espai públic. També hem volgut aportar exemples d'altres exhibicions que, malgrat no basar-se en el text com el teatre, comptaven amb una dinàmica espectacular evident, com ara les exhibicions acrobàtiques o les (llavors) noves tecnologies. En aquest sentit, acaben de perfilar un horitzó de la ciutat amb un grau d'activitat cultural i espectacular un poc més elevat i divers del que comptàvem de documentar quan vam iniciar la recerca. Tal com hem comprovat, l'aportació principal d'aquests locals fou l'expansió i la diversificació del *mapa escènic* i d'oci de la ciutat per sobre de la contribució quantitativa o de canvi significatiu pel que fa a la posició del teatre en català representat.

L'auge econòmic viscut a la ciutat a partir de la dècada dels cinquanta sumat a la fi dels monopolis i una major obertura de mires política va obrir la possibilitat que alguns emprenedors (els socis de l'Ateneo i els propietaris dels Campos) gosessin encetar la tasca de fer competència al teatre oficial, el Principal, a partir de la dècada dels seixanta. Derivat d'aquell espectre social particularment delimitat de la ciutat, així com de la nova dinàmica econòmica burgesa, capitalista i basada en el consum hem pogut constatar que aquesta proliferació d'espais va seguir una tendència a l'especialització en el repertori.

De manera més concreta, l'obertura de l'Ateneo suposà per a la ciutat un centre de referència per a la instrucció dels obrers, de tarannà interclassista, però no interideològic. Hem constatat que no era pas un centre obrerista sinó tot el contrari, la línia seguida s'acostava molt més al pensament de la burgesia conservadora. Un cop vista la fundació i de manera general com s'organitzava, hem pogut treure a la llum el fons de la seva biblioteca, gràcies al catàleg fet pel bibliotecari Antoni Pujol Turmo (1893), en el qual la part dedicada a obres dramàtiques tenia un pes rellevant (gairebé un 30% eren en català).

També hem volgut atendre a l'activitat literària que suposaren els certàmens poètics convocats en el marc de la celebració de l'aniversari de la mort de Cervantes que, a parer nostre i salvant les distàncies, eren un intent d'establir uns jocs florals a la ciutat en l'òrbita dels que proliferaren aleshores. En concret, hem vist com a mesura que avançaven les convocatòries la presència d'obres en llengua catalana tant presentades com guanyadores van anar en augment. Pel que fa al teatre com a categoria de concurs, no es va contemplar fins la convocatòria del 1880, en què la secció Lo Bolit va incloure'l. Aquesta agrupació filantròpica i humorística s'inspirava en els certàmens que tenien lloc a Barcelona, amb els quals van establir vincles, com hem pogut documentar. Aquest contacte i la constatació que l'entitat promovia l'intercanvi de les publicacions pròpies amb altres centres, ens porta a pensar que l'Ateneo era un valor més de l'activa xarxa d'ateneus i entitats vuitcentistes catalanes que revifaren la vida cultural de les petites viles i ciutats. El reconeixement en la conferència de 1890 de Josep Yxart, un crític que no es prodigava en elogis de circumstàncies, demostra el valor de l'activitat literària de l'Ateneo en una ciutat que Yxart fotografiava enmig de la indolència cultural.

Vistos els diversos locals que ocupà el centre, hem analitzat la gestió de la part dramàtica partint de la divisió per etapes bastida per Adelina Manuel referent a la secció instructiva. En la comparació, es demostra que hi va haver certa tensió econòmica entre les dues seccions i que la recreativa, que incloïa la part dramàtica, era deficitària de cara al centre. Tanmateix, en el període de crisi econòmica del centre que Manuel acota la presència del teatre en català va anar en augment gràcies a la contractació d'actors professionals.

En el següent local analitzat, els Campos de Recreo, hem vist com responien al fenomen secular dels jardins especialitzats, paral·lels als parcs públics, sorgits de la necessitat d'haver

espais a l'aire lliure on passejar enmig de la natura sortint de l'embotiment de les ciutats, encara en procés d'obertura i expansió. Si l'Ateneo s'inaugurà quatre anys després que el Centre de Lectura de Reus (1859), els Campos de Recreo només trigaren dos anys a emular els jardins veïns, fundats el 1862 per un membre del Centre de Lectura. Gràcies a la documentació trobada a l'AHCT, hem pogut ubicar amb precisió les parcel·les que ocupà la finca. L'orografia particular de la ciutat, que va entretenir els plans d'eixample per la banda de la Rambla Nova, i la condició de plaça militar van deixar els jardins en uns terrenys fora muralles que causaren més perjudici i complicacions que res. Com hem vist, aquest fou un dels arguments esgrimits per la premsa i per les fonts consultades per justificar-ne el fracàs, per bé que per la nostra part, i d'acord amb Josep-Pau Virgili, hem pogut concloure que no fou pas tant la situació com la mala gestió i la mala tria d'espectacles oferts. Així, la major època d'esplendor dels jardins es correspon amb la vinguda al teatre dels més populars espectacles del moment que, precisament, es programaven i s'havien fet famosos en aquell tipus d'establiment: es tractava de les companyies de teatre català seguint la veta dels teatres d'estiu tarragonins. També hem pogut constatar com més enllà de la programació poc encertada s'hi va trobar una explotació econòmica moguda per l'excés d'ambició de part dels socis capitalistes. A diferència de l'Ateneo, que acabà la seva vida amb l'inici de la Guerra Civil del 36, els Campos moriren amb el segle.

Finalment, hem pogut estudiar i rescatar de l'Arxiu Històric de l'Hospital Sant Pau i Santa Tecla documentació del teatre per antonomàsia de la ciutat, el Teatre Principal. A pesar que bona part del fons no pertany al Dinou, sinó al Vint, amb la premsa i altres fonts externes hem pogut bastir-ne el funcionament durant les 18 temporades que ocupen la nostra recerca. D'especial interès ens ha semblat poder donar una descripció molt més detallada que la que havia ofert fins ara Adserà en matèria teatral.

També ens sembla d'interès poder posar llum i ordre a tota la informació que, de manera esparsa, s'havia anat publicant sobre el Principal sempre a redós de la història de la institució sanitària. Pel que fa a aquesta, creiem que ha estat tota una revelació la tesi de Josep Barceló — en què es defensa el model sanitari com a un model particular català i de col·laboració entre interessos públics i privats—, atès que dóna encara més sentit al vincle de dependència econòmica entre hospital i teatre, una volta desfets els monopolis després de la mort de l'execrable Ferran VII i abans de l'assumpció centralitzadora dels establiments sanitaris a càrrec del nou estat modern. La recerca ens ha permès aprofundir-hi tant en el coneixement del fenomen com en els seus orígens i, igualment, aplegar tota la documentació relativa del cas tarragoní, a pesar que transcendeixi el segle que ens ocupa.

Igualment, és una nova escletxa en els estudis dels teatres dependents dels hospitals una qüestió que sovint passa per alt en les històries del teatre també recollida per Barceló: el paper

de les desamortitzacions. Només contemplada la de Mendizábal (1835) per la facilitació d'espais que suposà per al teatre (l'Odeon barceloní n'és paradigmàtic), s'obviava que la de Madoz (1855) va atacar de la mateixa manera els hospitals dependents de l'església. Per tant, Barceló ens ha fet veure que tot i que el Teatre Principal tarragoní no es veié afectat, és possible que en altres casos el procés acabés amb els locals d'aquest tipus o bé que en provoqués la privatització. En definitiva, en relació a les concessions de monopoli, encara està per fer un estudi que atengui i documenti la implantació efectiva d'aquest sistema i el posterior manteniment o supressió, d'una banda. De l'altra, en relació a les desamortitzacions de la dècada dels cinquanta, convindrà atendre-les de manera més particular per als estudis escènics del XIX.

Després de vista la gènesi del teatre i les posteriors reformes, hem descrit amb el màxim detall amb què ens ha estat possible l'edifici i la sala d'espectacles. Pel que fa a l'interior, hem pogut localitzar dos inventaris, un dels quals en català, amb les decoracions, mobiliari, vestuari i altres aparells necessaris en la representació teatral. Situats cronològicament a principi i a final de segle, donen una idea de quin era el material i les instal·lacions amb què podia comptar un teatre de segona categoria com era el de la ciutat de Tarragona. Culminen la descripció els únics plànols conservats del teatre, elaborats el 1906 arran de la reforma promoguda per l'escissió catalanista de l'Ateneo Tarraconense, la qual s'establí al Principal i el dinamitzà durant un breu període de temps.

Pel que fa al funcionament i la gestió de l'espai, hem volgut concretar com es governava un teatre d'aquestes condicions. Per bé que les concessions a tercers o subarrendaments són pràctiques habituals i conegudes, hem considerat oportú detallar les responsabilitats de cadascuna de les parts en la deriva de les diverses temporades, sobretot tenint en compte que en la part de l'Hospital hi confluïren, alhora, els interessos del municipi, d'un costat, i de l'arquebisbat, de l'altre. També hem pres com a referent la legislació del període, tractada ja amb anterioritat per Joan Mas i Vives (1986). De manera més concreta, hem volgut resseguir, atès que només tractem 18 temporades, els contractes d'arrendament i els plecs de condicions de cada licitació sorgida per fer, de manera paral·lela als anteriors locals, un seguiment econòmic de l'espai. Com hem pogut constatar, el Principal va tenir una sort diversa al llarg dels anys a causa de la diversitat d'empresaris i arrendataris que van circular-hi i el seu major o menor encert a l'hora de programar una o diferents temporades dramàtiques.

Des de la premsa i més enllà del valuós fons de l'Arxiu Històric de l'Hospital, els articles en què Josep Maria Recasens i Sanahuja entra a debatre sobre com gestionar el teatre, sobretot arran de fallides o d'inestabilitat en la programació, ens han sigut de gran utilitat per acabar de fer llum sobre la mateixa qüestió econòmica, ja que hi ha pocs estudis que la contemplin i que puguin servir-nos de referent. Per això, tot i que el crític, com hem vist en el darrer capítol de

la tesi, no excel·lí en matèria literària i dramàtica, pren valor com a veu que documenta el funcionament pràctic dels teatres del moment.

En el **tercer** dels apartats, el més extens, hem posat l'atenció en els protagonistes. Hem constatat que segueix havent-hi necessitat de renovació en els estudis teatrals catalans sobre la figura de l'intèrpret que vagin més enllà de les biografies, igualment necessàries. Cal que s'obri camí sobre la interpretació del Dinou mateixa en l'àmbit dels Països Catalans i que recorri els centres de formació, els tractats i els tractadistes, els models assumits, la progressiva professionalització (pas del gremi a l'ofici), la gestió de les companyies o els judicis de la premsa, entre altres. Si una de les tesis que actuen com a baix continu al llarg de la centúria és l'assumpció d'un marc de funcionament basat en un model mercantil o comercial del teatre, derivat d'una nova concepció política i econòmica dels estats, convindrà revisar l'ofici del comediant de tal manera, sense oblidar la seva incidència en el públic i en els dramaturgs, és clar. Per aquest motiu, en la primera part del capítol hem tractat de bastir-ne un fonament amb les dades més rellevants que hem sabut localitzar sobre la qüestió, una visió de conjunt que vol ser un primer pas.

D'altra banda, el corpus que hem elaborat en la segona part pretén donar-los veu i memòria i oferir, modestament, una metodologia per sistematitzar-les. En l'anàlisi de les diverses companyies, hem pogut constatar que gairebé dos terços (58 de 90: 64,5%) van incloure repertori en català o bilingüe. Tanmateix, en l'anàlisi particular de cada agrupació i cada teatre es constata que el repartiment era molt desigual.

En el cas dels Campos de Recreo i al Principal és molt evident (vegeu els gràfics percentuals) que només en pics puntuals i allunyats de la tendència habitual (mostres esbiaixades) el repertori català superava i de molt la barrera del 50%. Per la seva banda, l'Ateneo mostra la mateixa dinàmica, però amb una desviació de la línia habitual menys estrident atès que era un teatre d'aficionats locals, en primera instància. Posem la frontera al 50% perquè hauria suposat que, almenys, una de cada dues obres de la funció⁴⁹⁴ hagués estat en català i, aleshores, s'establís l'equitat. De fet, les mitjanes dels percentatges d'obra catalana de totes les companyies segons local tampoc la superen:

Ateneo Tarraconense: 37%

Campos de Recreo: 34%

Teatre Principal 13 %

Aleshores, podem concloure que el repertori en català seguia sent minoritari en les companyies i que la suposada foguerada de popularitat del 1864 no va modificar-ne la quota

⁴⁹⁴ Com hem vist en tractar les funcions de benefici, la mitjana era de poc més de 2 títols o obres per funció, estructura que es pot extrapolar a la resta de funcions.

total. Tanmateix, va provocar l'aparició d'elencs focalitzats en les produccions dramàtiques catalanes (les mostres esbiaixades). Aquelles puntes van tenir com a protagonistes

- a) els elencs d'aficionats de l'Ateneo Tarraconense i, a partir de la dècada dels setanta, aficionats acompanyats d'actors professionals, així com els aficionats dels Campos (6.2) d'una banda, i
- b) de l'altra, els actors i les companyies
 - 1) vinculades a un sol títol o ex profés: Ricardo Figuerola (7.2), Innocenci López (7.5) i Antoni Grifell (8.6)
 - 2) no vinculades a un únic títol: Companyia catalana per a Camilo Parodi (3.3.1), la companyia de Frederic Soler (9.5), de Lleó Fontova (10.3), de Vicent Miquel i Juan Perelló (11.4), de Gervasi Roca (13.6) i d'Antoni Tutau (16.6)

Llevant els aficionats de l'Ateneo, els del grup 6.2 i 3.3.1, els intèrprets que van portar el teatre en català a la ciutat foren els mateixos que estrenaren aquelles noves produccions creades a l'òrbita de l'Odeon, el Romea i els teatres d'estiu barcelonins.

En aquest sentit, les nostres dades confirmen i quantifiquen per a la ciutat de Tarragona la tesi de Mas i Vives (1986: 155) sobre el vincle estret entre actors catalans i presència de repertori en la nostra llengua, i fan més transcendent la seva tasca a l'hora de difondre'l arreu del territori. En el cas dels aficionats de l'Ateneo, a més, cal sumar-hi l'interès que mostraren per contractar-ne per a la seva secció dramàtica (Salvadora Capdevila o Joan Isern, entre altres). En el cas de Liberata Molas hem vist que podria donar-se el fenomen que influís en la vinguda posterior de la companyia de Frederic Soler a la ciutat.

Pel que fa a la composició general dels elencs, segons les dades que hem annexat, podem afirmar que predominen les companyies heterogènies on convergeixen intèrprets de tradició i origen espanyols (a vegades els primers actors i directors) amb intèrprets del país. Bastin com a exemples la mateixa Carlota de Mena, filla d'un barceloní i una lebrijana, que treballà amb Romea o Valero i que després amb Tutau estrenaria obres com *Sogra i nora* de Pin i Soler. O la trajectòria de Gervasi Roca, molts cops contractat en companyies de teatre eminentment castellà. És a dir, des del punt de vista de la competència lingüística de les companyies, bona part de les que hem registrat per al període eren potencialment bilingües. També hi ha mescla fins i tot en les companyies d'òpera italiana, alguns membres de les quals (no tots, però) eren efectivament italians, i les excepcions puntuals d'Elvira Pasquali (10.4) i Giacinta Pezzana (10.5). Que en tinguem constància, només en una ocasió es va subratllar la qüestió lingüística a la premsa tarragonina, i fou quan una actriu castellanoparlant, Matilde Malli (1.1), interpretà *Una noia com un sol* durant la primera temporada (DDT 19.11.1863). Recordem el cas de

Vicent Miquel (4.2.2.2.1) com a exemple d'actor de teatre castellà que portà *El ferrer de tall* a la ciutat. Creiem veure en el silenci sobre la qüestió la normalitat.

Arribats aquí, sembla que podem desmentir Antoni Careta i Vidal quan en les “Lleugeres consideracions sobre el teatre català” de l'any 1879 afirmava que un dels dèficits del país en el terreny dramàtic que impediren un normal desenvolupament fou que bona part dels actors no procedien del Principat, i que els d'aquí havien d'interpretar en una llengua que no els era pròpia i que no s'estudiava prou. A pesar que nosaltres no podem contrastar això darrer amb els fonts de què disposem, ara podem assegurar que no era, doncs, un problema de recursos humans, sinó de prestigi i consideració d'un repertori que, fins llavors, havia anat residualitzant-se. Coincidim, doncs, amb les anàlisis de Maluquer i Viladot o Riera i Bertran.

Per seguir duent la contrària a Careta, a més, podem observar que quan s'han donat notícies sobre el procés de contractació, Barcelona era el centre de referència on buscar components. Madrid apareix en comptades ocasions, sovint com a carta que reafirmava el prestigi d'algun actor que hi havia actuat, com Antonio Zamora —que, d'altra banda, havia estat treballant darrerament al Liceu barceloní—, o Francisco Domingo, que després d'actuar a Tarragona es faria saber que Julián Romea l'havia fixtat.

També constatem que quan hem pogut obtenir els destins anteriors i posteriors de les companyies, s'observa que com a tònica general circulaven seguint l'eix Barcelona-comarques i no necessàriament obeint a l'alternança temporada d'hivern/estiu que coneixem per a la companyia del Romea. En aquest sentit, moltes agrupacions aprofitaven la vinguda per anar a la veïna Reus i viceversa o, fins i tot, anar cap a Tortosa. Alguns casos també ens allarguen l'itinerari fins a la demarcació gironina, les Illes Balears (Palma, Maó) o València. A més, hem pogut veure nombrosos casos en què una mateixa companyia tornava a venir al cap d'algunes temporades (Manuel G. de Aparicio, Fernando Guerra, Grifell, Tormo, Roca...). Per tant, podem concloure a la qüestió plantejada a l'apartat sobre el valor i l'ofici del comediant que el terreny de joc de la majoria de les companyies no era estatal, sinó que es restringia a una òrbita eminentment catalana.

Aquesta constatació ens porta a pensar que als anys seixanta ja va deixar de tenir tanta força la concepció jerarquitzada dels actors entre cort i teatres secundaris o bé entre centre i perifèria a pesar que la legislació seguia mantenint el tarannà centralista en matèria del control de la vida escènica i que literàriament el cànon era bastit per dramaturgs espanyols. Malgrat que eren efectivament considerats teatres secundaris, l'àmbit d'acció de les companyies que van passar per Tarragona se cenyia al Principat, València i puntualment les Balears i tenia com a centre Barcelona. En l'esfera de la vida pràctica de les companyies, la nova dinàmica comercial havia permès que hi hagués una mena de circuit català teatral que superaria la fase anterior descrita per Artís: “Abans del segle XIX, els intèrprets, com les comèdies, fins i tot les compostes sobre

assumpes històrics catalans, duien l'empremta dels teatres de Madrid" (1933: 17). Pensem que seria interessant aportar dades d'altres ciutats per poder contrastar i ampliar la qüestió que, anant més enllà, ens porta a plantejar si era un pas endavant cap a l'autonomia del nostre teatre o bé si era una constatació que el marc mental i de funcionament havia estat sempre essencialment català.

En qualsevol cas, la recerca ens ha permès relativitzar visions reduccionistes com la de Careta, que va assenyalar els intèrprets com a causa del buit o la decadència dramàtiques de principis de segle (recordem que va arribar a afirmar que el país no tenia intèrprets —directament— perquè la idiosincràsia moral dels catalans fugia d'oficis infames com el de comediant). Per bé que efectivament tenia raó en veure que els joves aficionats van fer el pas per a la normalització, no es poden obviar els precedents —Artís (1932: 2) parlava d'un "parèntesi de 25 anys d'absoluta inhibició escènica" entre Robrenyo o Gervasi Roca— o directament negar l'existència d'un estol dramàtic propi.

Per concloure, ha resultat útil revisar les trajectòries professionals i les biografies dels principals actors i actrius no només pel que fa a la perspectiva de conjunt que acabem de fer, sinó també per constatar la petita història, la condició de l'intèrpret i de l'ofici. En alguns casos ens ha aparegut la cruesa i la precarietat amb què havien de lluitar quan no disposaven d'altre sosteniment que el teatre. Els finals d'Abella —actriu amb què hem pogut rastrejar una companyia itinerant de teatre de carrer—, Iscle Soler o Gervasi Roca són paradigmàtics. En altres, com en el cas de Fontova, hem vist la seva incidència en algunes de les escenes més importants de la història del teatre català, com la relació amb Frederic Soler i l'estrena pública de *L'esquella de la torratxa* amb la consegüent desbancada de Gervasi Roca, o la seva sortida accidentada del Romea. Altres, com Emili Arolas i Antoni Tutau, ens han permès entendre el paper oblidat dels directors. Amb Joan Perelló, hem descobert tot un personatge polifacètic i engrescador, la vida del qual sortia del clos del teatre. En el cas de la companyia de Gervasi Roca (13.6), hem topat amb un Eduard Vidal i Valenciano que exercí de gestor i representant teatral, faceta poc coneguda del vilafranquí...

Des del punt de vista de la recerca, creiem haver pres el relleu deixat per Morell (1995a) havent publicat part de les dades de l'incommensurable fons del periodista i estudiós del teatre Josep Artís i Balaguer. Sense l'inèdit arxiu de què ens hem servit, bona part del capítol no hauria estat possible. De nou, cal reivindicar-lo i reeditar-lo perquè la seva figura no corri la mateixa sort que la de molts dels intèrprets que van ser objecte de la seva minuciosa recerca.

En el darrer dels capítols, hem ofert, en primer lloc una descripció de la crítica dramàtica i literària publicada en la premsa al llarg del període acotat. Com a conclusió general, hem vist que les principals capçaleres diàries del moment, el *Diario de Tarragona* i *El Tarraconense* no van dedicar una secció específica a la crítica dramàtica. La vida escènica i literària es canalitzava

a través de gasetes i uns articles de fons, les revistes setmanals, en què es feia un repàs a les notícies més destacades de la ciutat. Tenien una finalitat molt més aproximada a la crònica periodística que a una ressenya crítica.

Altres casos puntuals van ser la reproducció d'articles de crítics de renom com Larra. Amb ells hem pogut constatar que Madrid i els seus cercles literaris exercien de referència estètica, servitud que hem vist, per contra, denunciada per M., un dels crítics del *Diario de Tarragona* el 1865. Aquesta situació, sumada a la realitat sociocultural de la ciutat analitzada al primer capítol ens porten a considerar aquest panorama com a pobre, sobretot en contrast amb la mateixa activitat dramàtica que hem anat veient al llarg de la recerca. Pel que fa a la línia seguida, la revisió del fet teatral s'emmarca en les coordenades d'una preceptiva que Miquel M. Gibert i Ramon Bacardit (2003: 53) definirien com a eclèctica, basada en la preceptiva il·lustrada i amb la moralitat com a objectiu últim del teatre, però capaç d'integrar novetats com els embats romàntics o els intents realistes després de passar-hi el ribot pels caires més tallants. En definitiva, la premsa tarragonina només va ser un vehicle d'importació de l'estètica preponderant i amb epicentre a Madrid que en cap moment va entrar a debatre cap de les qüestions dramàtiques del segle. L'atonía era una constant en què només va irrompre algun blasme purità d'*El Tarraconense* contra les formes més populars i fresques que es posaren en escena, les paròdies i el can-can.

Tanmateix i per no caure en el pessimisme, en les ocasions en què l'objecte de la revista fou la vida escènica, destaca per sobre de la resta de signatures la ploma de Josep Maria Recasens i Sanahuja, el crític i censor de teatres de la ciutat, autor també d'algunes obres dramàtiques. Hem contribuït a fer més coneguda la seva biografia i la seva relació amb la ciutat. En el capítol sobre locals havíem començat a treballar els seus textos, atès que més enllà de fer valoracions estètiques sobre la qualitat de les obres posades en escena o dels intèrprets, Recasens es va preocupar per la gestió mateixa dels locals teatrals tarragonins, en especial el Teatre Principal i els Campos de Recreo. Per a aquests afers, els seus articles de fons són documents d'utilitat per conèixer-ne el funcionament concret. En la selecció d'articles feta per al darrer capítol, que ara ens ocupa, podem trobar un crític preocupat per la seva tasca, que arriba fins i tot a confegir una mena de teoria de l'art escènic intuïtiva, que va exposar de manera didàctica al públic lector. En les seves ressenyes de les funcions del Principal, els Campos i l'Ateneo, no demostra tenir un coneixement teòric i uns referents a l'alçada d'Yxart o Maluquer, però sap exercir la crítica de manera funcional i encaixant en les coordenades de la preceptiva que abans definíem.

Centrant el focus en la recepció del teatre en català, hem pogut constatar que no va rebre un tractament diferenciat de la resta de producció dramàtica i que, en conseqüència, només foren criticats amb duresa els casos que sortien fora del comú pel que fa a qualitat literària o escènica, no pas per la pertinència de fer-ho en llengua catalana, tal com il·lustrem al llarg del capítol.

En un primer moment la no atenció a aquesta característica obeí a la consideració de subaltern que tenia el repertori en català. Trencant aquesta tònica va venir la sarsuela d'Angelon *Setze jutges*, que va ser elogiada pel seu localisme, és a dir pel fet que tingués com a escenari un poble proper, Gratallops. A partir de llavors, l'acostament a les obres va anar virant cap al tractament normalitzat que hem apuntat.

Amb l'arribada de les primeres obres de Frederic Soler a la ciutat, d'altra banda, hem volgut fer un incís en un fenomen que tampoc ha estat gaire atès fins ara. Això és, l'impacte de la premsa en la difusió del fenomen teatral. En haver parlat en el capítol 3 de *La Passió política* d'Alonso i Roca havíem comprovat com abans de la vinguda de la companyia que l'havia de posar en escena, l'editor López Bernagosi s'havia encarregat de fer-ne propaganda a través d'una llibreria del bonic carrer major de la ciutat. Amb els *Singlots poètics*, també ocorreria el mateix. Els tarragonins veurien anunciada abans l'edició compiladora de les gatades que les mateixes gatades posades en escena.

A partir d'aquí, hem volgut investigar quina era la informació que les capçaleres tarragonines van oferir sobre *l'incendi* del 1864. La conclusió a què hem arribat és que a pesar que estaven atents al que succeïa al Cap i Casal i que el públic n'era coneixedor (vegeu la crítica del DDT 12.03.1864 arran de la primera estrena), no van donar-li la dimensió que posteriorment s'ha vist que va tenir i que Morell (1995a) va estudiar. Les causes són, segons el nostre parer, el poc espai que ocupava la literatura i la cultura en les publicacions, la manca d'interès de l'assumpte per tal com no afectava directament la ciutat i, en darrer terme, la mateixa naturalesa informal del teatre que era objecte d'atenció dels barcelonins.

En la segona part del capítol hem aportat de manera al més sintètica possible els resultats del buidatge de les cartelleres de la ciutat anant de les dades més generals a les més concretes responnent a les preguntes plantejades com a objectius de recerca. Així, podem concloure que:

1. Quin pes va tenir cada local respecte de l'activitat escènica global de la ciutat?

El Teatre Principal aglutina un 77,5% de l'activitat dramàtica de la ciutat. Per tant, dècades després de la fi dels monopolis teatrals, encara seguia liderant l'oferta a molta distància dels locals alternatius. Tanmateix, la competència sorgida arran de l'obertura els anys 1863 i 1864 de l'Ateneo Tarraconense i els Campos de Recreo va assolir un 22,5% gens menystenible atès que les temporades presentaren força més irregularitats i interrupcions o bé, en el cas dels Campos, es van limitar als períodes de primavera-estiu.

2. Quin pes va tenir el teatre en català o bilingüe respecte de l'activitat escènica de cada local concret?

A pesar de la supremacia del Principal que faria pensar que, com més oferta, més probabilitat de programació en català, el local amb més proporció respecte del total de la seva activitat particular fou el de l'Ateneo amb un 33,9%, seguit de prop pel teatre dels Campos. Per contra, el Principal només assoleix una quota ínfima del 5,6%. Les dades ens indiquen que el nostre teatre seguia tenint un paper subaltern i residual en escenaris oficials. En aquest sentit, són il·lustradores les gasetes en què s'aconsellava als gestors dels Campos que programessin gatades i peces en català, molt més apropiades per a aquell tipus de locals (DDT 29.07.1866 i 16.08.1866). Per la seva banda, l'Ateneo Tarraconense és una mostra excepcional perquè, a diferència dels altres locals, era sostingut per aficionats tarragonins, les capacitats interpretatives i els gustos dels quals condicionaren una major presència de peces catalanes. És a dir, com ocorre en aquest tipus de societats, el repertori escollit eren sobretot obres senzilles, còmiques i en català perquè eren assequibles per als actors tant per motiu de llengua com pel grau d'exigència de l'obra.

3. Quin pes va tenir el teatre en català o bilingüe en tot el repertori programat?

Si ens atenem a les dades generals de la ciutat (sense distingir locals ni companyies), la presència és de només un 11,7%. De manera conseqüent i confirmant una situació coneguda per al teatre del Dinou, aquella supremacia del Teatre Principal afecta de manera negativa la quota rebaixant la proporció dels altres locals. És a dir, podem concloure que a major oferta de locals, major programació en català. Així doncs, les situacions de monopoli jugaven un mal paper per al nostre teatre.

D'altra banda, com hem vist en tractar les companyies, la responsabilitat d'aquell 11,7% global estava distribuït de manera desigual entre les que van programar en català (64,5%), de tal manera que partint de les mitjanes dels percentatges d'aquestes segons local, veïem que només unes poques sobresortien de la mitjana (mostres esbiaixades). Aquestes mitjanes situades entre el 13% (TP) i el 37% (ATCO) il·lustren, al mateix temps i igual com la resta de dades, que no hi havia paritat ni equilibri entre les llengües dels repertoris.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Cal tenir en compte que en les mitjanes també compten les temporades sense activitat o bé sense presència d'obra catalana, cosa que justifica la diferència entre els percentatges totals (basats en els registres absoluts) i aquestes mitjanes.

4. Quin tipus de gènere (declamació, sarsuela, òpera) es va programar a cada local? Hi havia especialització?

Havent destriat les companyies segons els gèneres, hem pogut constatar que el teatre de text o la declamació, segons la nomenclatura del moment, era l'opció per defecte (49/90 companyies) seguida de les que la combinaren amb la sarsuela (17). Aquesta, en total, va ocupar un total de 33 companyies, nombre considerable respecte del teatre de text però, també, respecte de l'òpera, l'opció minoritària.

Diacrònicament, només una temporada va excloure els gèneres musicals de la ciutat (1872-73). En relació a la sarsuela, només l'òpera (1863-64) i les italianes Pasquali i Pezzana la van retirar de les cartelleres tarragonines. De manera general, ocupava la franja dels estius on, preferentment, actuaven companyies dedicades en exclusiva al gènere. Per contra, les que en representaren durant l'hivern ho feien combinant-ho amb la declamació, sens dubte perquè el repertori i les exigències de les sarsueles (i, per extensió, dels gèneres musicals) no donaven per a tota una temporada d'hivern.

Pel que fa a l'òpera, va iniciar el període amb certa estabilitat i preferentment com a opció per ocupar els estius, igualment. Hem constatat que a partir del període encetat amb la revolució de Setembre, aquesta va perdre interès.

Prenent el biaix dels locals, podem concloure que els Campos van contractar més cops companyies líriques, mentre que l'Ateneo va ser el local amb menor quota musical. El Principal, considerant que tenia doble temporada, va mantenir la diversificació de l'oferta al llarg de l'any teatral contractant companyies que incloïen peces líriques o operístiques.

5. Quines foren les obres no líriques més representades?

En coherència amb les dades exposades fins ara, podem veure com els primers llocs són ocupats per repertori en castellà i que la primera obra en català ocupa el lloc 12è. Tanmateix, hem constatat que pel que fa a freqüència de representacions de cada títol, la forquilla de les 20 primeres disten només de 7 funcions. L'obra catalana més representada, la comèdia *A l'altre món*, d'Arnau, només té 4 representacions menys que la més representada, *La casa de campo*, una comèdia traduïda del francès de 1833. Per tant, sembla que podem afirmar que la quota de popularitat derivada del nombre de representacions de les obres catalanes més socorregudes era molt similar a les del repertori en altres llengües, a pesar que la seva presència en cartellera era, com hem vist, secundària.

Una dada que confirma un dels debats dramàtics del segle és la forta presència de traduccions. Així, hem vist que entre les 10 obres més representades, 6 eren adaptacions d'obra francesa.

Pel que fa als gèneres, la tendència general (de les 43 obres amb més de 15 representacions) és programar comèdies estrenades al llarg del període acotat (repertori actual, doncs, a pesar que 2 dels 10 primers títols complissin el requisit). Per tant, sembla que la capacitat de les companyies per incorporar les novetats al seu repertori era alta, per bé que no substituïa el repertori previ.

La conclusió general és que la cartellera tarragonina no mostrava diferències ni particularitats respecte dels repertoris analitzats en altres ciutats. Luis M. de Larra, Luis de Eguílaz i Pérez Escrich són els autors més populars (són els autors més freqüents en el rànquing de les obres més representades, taula 5).

Acotant el focus a les obres catalanes, aconseguiren superar la barrera de les 15 funcions Josep Maria Arnau i Eduard Aulés amb *A l'altre món* i *Lo diari ho porta*, seguits de prop de la comèdia de Camprodon *La Teta gallinaire*. Eduard Vidal i Valenciano i Frederic Soler clouen aquest rànquing.

6. Quines foren les obres líriques més representades?

Hem vist que les companyies especialitzades en gèneres musicals van tenir una presència constant al llarg de gairebé totes les temporades analitzades. Doncs bé, en conseqüència, el repertori líric corrobora que les quotes de popularitat a què va arribar foren igualment molt destacables, especialment la sarsuela. Les freqüències de representació, (prou elevades perquè el repertori líric és menor i requereix més esforç escenogràfic i interpretatiu), revelen que feien bona competència al teatre de vers i donen sentit a la invasió diagnosticada per Yxart per als anys 50. Cronològicament, a més, només 5 de les 26 obres líriques més representades s'estrenaren durant el tall 1864-80, a diferència de les obres de text que presenten una major contemporaneïtat.

Si parem esment en les obres musicals catalanes, podem veure que no entren al rànquing de les que van superar la franja de les 15 funcions, a diferència de les obres de text, algunes de les quals sí que van assolir, com hem vist, unes quotes de popularitat similars a les espanyoles. Tanmateix, prenent només el repertori català, alguns dels títols més freqüents són, precisament, sarsueles, com *Setze jutges*, d'Angelon o *Dorm!* de Capmany i Pahissa.

7. Quins foren els balls i altres gèneres relacionats amb la dansa més representats?

De l'anàlisi del repertori podem extreure'n algunes conclusions generals. La primera és que les danses eren peces gairebé imprescindibles de les funcions. També hem constatat que durant aquella època hi havia dos grans tipus de balls, els relacionats amb les danses tradicionals de determinades regions, siguin o no espanyoles (tot i que aquestes ocupen els primers llocs) i els que semblen desenvolupar-se al voltant d'un motiu argumental, com *El maestro de hacer comedias*, per exemple, o *La tertulia*, una peça que també recull com a molt popular Carme Morell (1995a) i que creiem que anava dedicada precisament a aquest públic revoltós i festiu dels teatres. Una tercera constatació és el protagonisme que seguien tenint les dones en la dansa, segons es deriva de molts dels títols d'aquest gènere. Són d'especial menció els casos de Paula Pàmies i Rosita Mauri. D'altra banda i, per últim, mai duen consignat l'autor o el coreògraf responsable. En aquest sentit i havent constatat la poca atenció prestada per la crítica i la premsa, es fa palès que la dansa era un gènere menor, de farciment i propi dels interludis de les funcions. Foren excepció els casos *escandalosos* del can-can i de les danses amb un component escenogràfic important *La ondina de los mares* i *El carnaval de París*.

8. Quin fou el repertori en català o bilingüe representat? Quins autors predominaren?

Un cop exposades de manera sistemàtica totes les obres catalanes representades durant el període (taula 8.1) i ordenades segons els autors (taula 8), podem concloure que a banda que no presenta cap particularitat, com hem afirmat abans, Frederic Soler obté una presència abassegadora, perquè ocupa gairebé una cinquena part del total, tant en nombre de funcions (163) com en títols posats en escena (37). El gràfic 11 il·lustra la imponent diferència entre l'autor de *Les joies de la Roser* i la resta de dramaturgs. En volum de registres, el seguiren Josep Maria Arnau i Eduard Vidal i Valenciano, per bé que entre tots dos ben just arriben a sumar els títols posats en escena per Soler (25 front a 37).

Si donem un cop d'ull a les companyies, tant Soler com Vidal van tenir a la seva disposició elencs que, sobretot en el cas de Soler, donaren una clara preferència a les seves obres i que, en el cas de Vidal, pogué fins i tot dirigir (13.6, 16.6). Per tant, vist que ells mateixos prodigaren la seva obra assegurant-se un elenc particular que les difongués fora de la ciutat de Barcelona, el cas de Josep Maria Arnau pren més valor perquè juga, en aquest sentit, en desavantatge. Tanmateix, cal deixar clar que el nivell

de qualitat i l'ambició de les produccions d'aquells en comparació a l'autor de *A l'altre món* són evidentment desiguals.

Una de les constatacions fetes en relació als autors és que n'hem pogut recollir molts més dels que en un principi havíem pogut imaginar (60 autors i 187 títols) a pesar de la inundació que suposà Frederic Soler. Arran d'això, també hem pogut constatar que la casuística en les trajectòries dels dramaturgs fou molt diversa i que molts encara tenen pendent una revisió.

Pel que fa a la producció local, hem constatat amb Ramon Roig i Pere A. Torres que jugar a casa va beneficiar-los de manera ostensible, ja que assoleixen uns índexs de representació que de ben segur no trobarien enlloc més, sobretot en el cas de Torres, que arribà a estrenar obra al Novedades de Barcelona.

9. Quin fou el repertori sacre en català representat durant tot el període?

En estudiar el teatre religiós escenificat durant el període, hem vist que van mantenir-se força estables al llarg de les 18 temporades i que gaudien de popularitat. De fet, la més gran expectativa davant d'una representació al llarg del període fou, precisament, per la Passió de 1870, quan van acudir forasters i es van fer cues davant les portes del Principal.

Pel que fa a aquest repertori, podem fer extensible la tesi segons la qual l'origen dels membres de les companyies condicionaven la llengua de representació. L'únic cas de *pastorets* catalans tingueren Joan Isern i Anna Monné, així com els aficionats de l'Ateneo, al darrere. En el cas de la Passió, és paradigmàtic el cas de Ricardo Figuerola, la companyia del qual tenia com a principal obra del repertori el drama sacre, a pesar que després en posés d'altres per variar les funcions.

En definitiva, hem vist que les dades ens indiquen que a pesar de la prohibició de 1856, *Els pastorets* no van deixar de representar-se a la ciutat, però que en passar als escenaris oficials van pagar el preu de la castellanització: Bato i Borrego van vèncer Lluquet i Rovelló. Per al cas de les Passions, malgrat que foren represes per aficionats al teatre Principal (1869) i que el fenomen Figuerola de 1870 feia augurar temps millors, l'entrada en escena del drama del dramaturg José Julián Cabero *Los siete dolores de María Santísima* va desbancar les versions tradicionals catalanes. Creiem fermament que l'alienació que suposà aquesta obra respecte de la tradició, sumada al fet que no eren aficionats, sinó les companyies estables del Principal les que posaven en escena el drama, a més de les característiques de l'obra, que requereix multitud d'actors i una escenografia i indumentària igualment particulars, van acabar fent desaparèixer *La passió* dels escenaris tarragonins.

En darrer terme, cal destacar com a aportació particular i local als drames hagiogràfics l'estrena del melodrama de Grifell dedicat a Sant Magí l'agost de 1871, per bé que no assolí l'èxit que l'autor hagués desitjat, segurament per tractar-se d'un gènere desfasat i que ja no es conreava.

10. Quin pes va tenir el teatre en català o bilingüe en les funcions de benefici?

Per últim, hem volgut prestar atenció a les funcions de benefici i comprovar si tenint el condicionant de buscar una major afluència per part del beneficiat havien propiciat la programació de teatre en català.

Del global del repertori posat en benefici d'algú, un 17,2% fou en català, mentre que del global del repertori sense fer distinció del tipus de jornada la quota arribava només a l'11,7%. Augmentava, doncs, la presència de català en 5,5 punts percentuals.

Si mirem el fenomen seguint l'eix dels locals tenim que el nombre de beneficis segons els locals de representació seguia la proporció mateixa general dels locals en si, i que, de nou, era l'Ateneo Tarraconense el teatre que més quota de repertori català programava en aquestes funcions. Així mateix, en aquest cas l'Ateneo augmenta la quota de teatre en català en aquestes funcions fins al 48% quan hem vist que sense fer distinció del tipus de jornada s'assolia un 33,9%. Pujava ben bé 8 punts. També puja, per bé que només un 1,7% el Teatre Principal. Els Campos, per contra, davallen un 0,2%.

En resum, podem afirmar que recórrer al repertori en català fou més habitual en les funcions de benefici que no pas en les funcions regulars. De nou, es nota aquí el pes de qui triava i a quin públic es dirigia: l'Ateneo segueix guanyant la partida.

Hem pogut observar en restringir la mostra de dades a analitzar que la posició que ocupava l'obra catalana dins de l'ordre de la funció de benefici fou substancialment diferent entre els locals privats, l'Ateneo i els Campos, i el Principal. Així, doncs, són els membres d'aquells els qui en més proporció col·loquen el nostre teatre encapçalant el programa o, fins i tot, omplint-lo en exclusiva de repertori en català.

11. Va augmentar la representació de teatre català al llarg del període?

Arribats a aquest punt, cal veure quines conseqüències va poder tenir el fenomen de 1864 a la ciutat de Tarragona. Si reprenem totes les dades aplegades fins ara, la conclusió a què arribem és que **no es va modificar la dinàmica de programació habitual** entre llengües de tal manera que el nostre teatre va seguir en una posició secundària quantitativament parlant (nombre de registres). Amb tot, aquesta situació va veure's alterada qualitativament i de manera puntual gràcies als locals privats, d'una banda. De

l'altra, i més important, fou gràcies als elencs conformats per actors aficionats, primer i, després als que estaven conformats per actors i actrius que van estar implicats en primera persona en les estrenes del nou repertori. Això no treu, però, que la resta de companyies no assumissin el nou repertori català; tanmateix, el van ubicar en el mateix lloc que els sainets i els finals de festa anteriors a la dècada dels seixanta.

Cronològicament, si mirem tots els percentatges de teatre en català o bilingüe de les companyies es pot observar que els pics percentuals més elevats (superiors al 50%) tenen el seu inici en la temporada 1865-66 (una temporada després de la del boom barceloní), i que es troben aglutinats en especial a partir de la de 1869-70 i fins la temporada de 1872-73 que correspondria, bàsicament, al període del Sexenni Democràtic. A partir de llavors, la tendència és de clara davallada fins al a l'estiu de 1877, quan torna a iniciar-se un lleuger ascens que culmina amb els pics corresponents a les companyia d'Antoni Tutau (16.6).

Per acabar, no volem deixar de dir que les dades exposades són precisament això, dades que marquen tendències generals. No tenim cap dubte que tal com hem vist en tractar de manera particular els intèrprets, res no desdibuixa tant com les generalitzacions i les conclusions sobre màxims. Per a una ciutat com la Tarragona del XIX, el pas d'una companyia que, malgrat no arribar al 50% paritari i desitjable, posés a sobre de l'escena una peça en català amb absoluta normalitat, no pot considerar-se un fracàs. Ben al contrari. Si en iniciar la recerca defensàvem la necessitat d'estudiar localment el teatre per aportar visions diverses als fenòmens globals, demanem que ara se'ns permeti no quedar-nos tan sols amb les idees recollides en aquestes últimes línies.

Des dels inicis de la nostra investigació, hem volgut ser fidels a una manera de fer minuciosa, artesanal i humanística, malgrat que els temps es presten cada cop menys a observar el detall que fa úniques les coses. Haver recorregut el camí amb aquesta convicció plaent ha estat, com diu el poeta, el millor del camí.

BIBLIOGRAFIA

A

- ADALVERT, Pere (2010). *Records*. Lleida: Punctum. Col. El Vuit-cents, 2. [Edició i pròleg a cura de Carola Duran].
- ADSERÀ Martorell, Josep (1994). *La Casa de Convalescència de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla (1815) i el Teatre Principal de Tarragona (1636)*. Tarragona: Associació d'Amics de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla.
- (2000) *Història moderna de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla (1939-1990)*. Tarragona: Associació d'Amics de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla.
- AIMÀ, Jaume (1938). “La vida i l'obra d'Eduard Vidal i Valenciano”, a *Revista de Catalunya*, n. 93 (15.12.1938), p. 677-690.
- ALEGRET, Adolfo (1924). *Tarragona a través del s. XIX: Historias y anécdotas*. Tarragona: Imp. Torres & Virgili.
- AMETLLA, Claudi. *Memòries polítiques 1890-1917*. Barcelona: Ed. Pòrtic.
- AMO, antònia; MESTRES, Albert [eds.] (2015). *L'interpret: del teatre naturalista a l'escena digital*. València: Universitat de València. Col. Teatro Siglo XXI, Sèrie Crítica, 21.
- AMORÓS, Andrés; Díez BORQUE, José M. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Editorial Castalia.
- ANGELÓN, Manuel. [Miquel M. GIBERT ed.] (2000). *Teatre romàntic. Manuel Angelon*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Biblioteca Literària de Ponent, 9.
- ANGUERA, Pere (2008). “Llengua i ideologia a la literatura popular vuitcentista” *Literatura popular catalana del segle XIX*, a *Catalonia* n. 1. Universitat Paris-Sorbonne, revista electrònica disponible a: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-1.html>> [Consulta: octubre de 2015].
- (2005) *De les lletres i les arts. Notes d'història cultural*. Associació d'Estudis Reusencs. Editorial Rosa de Reus.
- (1999) *Societat, sociabilitat i ideologia a l'àrea reusenca*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs.
- (1997) *El català al s. XIX*. Barcelona: Empúries.
- ARESTÉ BAGÉS, Jaume. (1981) *El crecimiento de Tarragona en el siglo XIX. De la nueva poblacion del puerto al plan del ensanche*. Tarragona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes tècnics - Ajuntament de Tarragona.
- ARCO, Luis del (1908). *El periodismo en Tarragona*. Tarragona: Establecimiento Tipográfica Viuda de Tort e hijos.
- ARTACHO Labrador, M. Nieves. *Cambio de mentalidad en la génesis de la Restauración: la burguesía tarraconense ante el nuevo régimen (1874-1875)*.
- ARTÍS, Josep (1932). “Domenech Aymerich” a *Teatre Català*, n. 1 (01.10.1932), pàg. 2-4.
- (1933). *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Publicacions de la Institució del Teatre, n. 11. [Pròleg de Francesc Curet].
- (1936). *Semblança de Lleó Fontova*. Barcelona: Publicacions de la Institució del Teatre.

B

- BACARDIT, Ramon “El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època”. *Caplletra*, 50 (primavera 2011).
- BACARDIT, Ramon; GIBERT, Miquel M.; (2003) *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos i teoria dramàtica. Segle XIX*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- BAIXAULI MORALES, Eduard (1969) *Tarragona musical. Un siglo de vida artística (1850-1950)*. Tarragona: l'autor D. L.

- BANÚS I SANS, José (1952-1953). *Charlas del Reus de antaño*. Reus: EAJ11 Radio Reus de la Sociedad Española de Radiodifusión.
- BARCELÓ Prats, Josep (2014). *Poder local, govern i assistència pública: el cas de Tarragona*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Josep M. Comelles i la dra. M. Antònia Martorell. Departament d'Antropologia, Filosofia i Treball social. Universitat Rovira i Virgili. Disponible a Tesis Doctorals en Xarxa: <<http://hdl.handle.net/10803/290988>> [Consulta: setembre 2015].
- BASTINOS, Antonio J. (1914). *Arte dramático contemporáneo. Bosquejo de autores y artistas que han sobresalido en nuestro teatro*. Barcelona: Impremta Elzeviriana. [Amb la col·laboració de Teodor Baró i Ramon Pomés]. Disponible a: <<http://archive.org/details/artedramaticoesp00bastuoft>> [Consulta maig 2013].
- BATLLE Jordà, Carles (2010). *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos i Vila, Dept. de Filologia Catalana. Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- BERNABÈ, B.; MALLOL, Joan M. (1997) *Història del cinema a Tarragona: cinemes, biografies, pel·lícules*. Tarragona: els autors.
- BERTRAN, Jordi [et al.] (2009). *Tarragona: espai festiu, espai teatral. De la plaça del Corral al teatre all'italiana*. Valls: Cossetània.
- BOHIGAS TARRAGÓ, P. (1946). *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Diputació Provincial. Instituto del Teatro. Col. Investigaciones, 2.
- BRAVO, Isidre (1999). "L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya", dins Francesc FONTBONA, Manuel JORBA [ed.] *El romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Barcelona: Ed. Pòrtic – Enciclopèdia Catalana i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
- (1986). *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- BUIGUES Villar, Joan Carles (1985) *Política, sociedad y economía durante el Bienio Progresista. Tarragona (1854-1856)*. Tesi doctoral dirigida per M. A. Ferrer Bosch. Tarragona: Universitat de Barcelona. Dep. Història Contemporània.

C

- CABRÉ, Rosa [ed.] (2009) "Josep Yxart i el teatre: passió i raó" dins de CABRÉ, Rosa; DOMINGO, Josep M. [cur.]. *C'est ça, le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*. Lleida: Punctum. Col. El Vuit-cents, 3.
- (1996). *José Yxart: crítica dispersa (1883-1893)*. Barcelona: Lumen.
- (1995) "Memòria de Josep Yxart: l'home i el crític", pròleg a *José Yxart. Obra completa, I*. Barcelona: Ajuntament de Tarragona – Proa.
- CABRÉ, Rosa; DOMINGO, Josep M. [cur.] (2009). *C'est ça, le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*. Lleida: Punctum. Col. El Vuit-cents, 3.
- CABRÉ, Rosa; DOMINGO, Josep M. [cur.] (2007). *Estudis sobre el positivisme a Catalunya*. Barcelona/Vic: Dept. De Filologia Catalana. Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona /Eumo Editorial. Col·lecció Escolis, 9.
- CALDERA, Ermano (1996). *Scrittori 'contro': modelli in discussione nelle letterature iberiche, Atti del Congresso AISPI di Roma*, 15-16 març 1995, Roma: Bulzoni, p. 121-128.
- (1999) "Siglo XIX" a AMORÓS, A. i Díez BORQUE, José M. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Ed. Castalia.
- CAPDEVILA, Joaquim [coord.] (1997). *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Coordinadora de Centres d'estudis de Parla Catalana. Biblioteca Milà i Fontanals, n. 25.
- CARBÓ, Ferran; ROSSELLÓ, Ramon X.; SIRERA, Rodolf [curadors] (1997). *Escalante i el teatre del segle XIX (precedents i pervivència)*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- CASACUBERTA, Margarida (2005). "Els valors de la Renaixença: sobre Barcelona, l'orgull burgès i el treball dels catalans" a *Barcelona Quaderns d'Història*, 12, p. 53-79.
- (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASSANY, Enric; TAYADELLA, Antònia (2001). *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona (1866-1899)*. Barcelona: Curial - PAM.
- CASTELLANOS, Jordi (1992). *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial/PAM. 2 vol.
- CASTILLA, Alberto (1977). "Cómo surgieron los cafés-teatro de Madrid: El teatro en la Revolución de Setiembre" a *Tiempo de Historia*. Any III, n. 34 (01.09.1977).
- CERVELLÓ Español, Carlos (2008). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 / (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)*. *Tesi doctoral dirigida per M. Pilar Espín*. Departament de Filologia Hispànica de la UNED. Disponible a: <[http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_\(BARCELONA\).pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_(BARCELONA).pdf)> [Consulta: octubre de 2015].
- COLOM I BUSSOT, Juli (2012). "Josep Roca i Roca. Polític, periodista i escriptor republicà. Els anys de joventut, 1848-1878." Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona. Tesi dirigida pel Dr. Pere Gabriel i Sirvent. Disponible a: <<http://hdl.handle.net/10803/107844>> [Consulta: juny 2013].
- COMELLES, Josep M. et al. (1991). *L'hospital de Valls. Assaig sobre l'estructura i les transformacions de les institucions d'assistència*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs.
- COROMINES, Pere (1933). *Interpretació del vuitcents català*. Barcelona: Altés.
- COTARELO, Emilio (1928). *Editores y galerías de obras dramáticas den Madrid en el siglo XIX*. Madrid: Imp. Municipal. [Separata de: *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*].
- CURET, Francesc (1967). *Historia del teatre català*. Barcelona: Aedos.

D

- DANON, Josep (1978). *Visió històrica de l'hospital general de Santa Creu de Barcelona*. Barcelona: Editorial Rafel Dalmau.
- DAVIS, Charles; VAREY, J. E. (1997). *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*. Madrid: Tàmesis. Col. Fuentes para la Historia del Teatro en España. XX.
- DÍEZ BORQUE, J. M. [coord.]. *Historia del teatro en España* (1983-1988). Madrid: Taurus.
- DÍEZ BORQUE, J. M.; AMORÓS, Andrés [coord.] (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- DOMINGO, Josep M. (2005) "Sobre els estudis i edicions recents de literatura catalana del segle XIX. Notes per a una sinopsi" a *Anuari Verdaguer*, 13.
- (1996). *Josep Pin i Soler i la novel·la: 1869-1892. El cicle dels Garriga*. Barcelona: Curial, Abadia de Montserrat. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- (1994) "Un desig burgès. Sobre la clausura de la ficció dels Garriga" a ROIG, FRANCESC I DOMINGO, J. M. [cur.] (1994). *Actes del Simposi Pin i Soler: Tarragona, 26-28 de novembre de 1992*. Tarragona: Diputació de Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Secció de Filologia i Història Literària.
- DOMINGO, Josep M.; Cabré, Rosa (2010). *C'est ça le théâtre. Josep Yxart i el teatre del seu temps*. Barcelona: Punctum.
- DOMINGO, J. M; Roig, Francesc [curadors] (2000). *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*. Tarragona 23-25 de novembre de 1995. Tarragona: Diputació de Tarragona.
- DOMINGO, Josep M.; GIBERT, Miquel M. (2000). *El segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*. El Vendrell, 28-30 de setembre de 1995. Tarragona: Diputació de Tarragona.

DURAN, Carola (2004). "Propostes de modernització del teatre català des de *La Renaixença* (1871-1905)". *Assaig de Teatre*. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, núm. 41 (març).

E

ELÍAS DE MOLINS, Antonio (1889). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*. Barcelona: Imp. De Fidel Giró

F

FÀBREGAS, X; MUNNÉ-JORDÀ, A.; VILÀ, J. i ALIER, R. (1979). *El teatre a tombant de segle*. Monogràfic de la revista *L'Avenç*, n. 22, p. 18-40.

FÀBREGAS, X. (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Ed. Millà.

— (1975). *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial.

— (1972). *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.

— (1969). *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Ed. 62 Col. Llibres a l'Abast, 74.

FARRÉS, Pere (2005). "El drama històric en català. A propòsit de *Cor de Roure*, de Ramon Picó i Campamar" a *Anuari Verdaguer*, 13, p. 405-419.

— (2004) "Un jove romàntic, Ramon Picó i Campamar" a *Anuari Verdaguer*, 12 p. 11-80.

— (2000). *La tragèdia en el procés de «Renaixença» del teatre culte del segle XIX* a DOMINGO, Josep M.; GIBERT, Miquel M. (2000). *El segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*. El Vendrell, 28-30 de setembre de 1995. Tarragona: Diputació de Tarragona. p. 495.

— (1995) "Els Jocs Florals de Barcelona i la renovació del teatre català (1875-1880)". *Serra d'Or*, 431 (novembre).

FERRER I BOSCH, Maria Antònia (1980). *La ciutat de Tarragona durant el trienni liberal (1820-1823)*. Barcelona: Universidad, Secretariado de Publicaciones.

— (2006) *Història de Tarragona. Una ciutat mediterrània*. Tarragona: Arola editors.

FERNÁNDEZ García, Estefanía (1997). *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral del Departament de Literatura Espanyola i Teoria de la Literatura de la UNED, Madrid. Dirigida per José Romera Castillo. Disponible a [consulta juny 2013]:

<<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/estefaniafernandez.pdf>>.

FIGUERES i ARTIGUES, Josep M. (1999). *El primer diari en llengua catalana: Diari català (1879-1881)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 52). [Premi Nicolau d'Olwer 1995]

FOGUET I BOREU, Francesc (2012). "Vigència del teatre d'Eduard Vidal i Valenciano" a *150 anys de música: Societat Coral El Penedès*. Vilafranca del Penedès: Institut d'Estudis Penedesencs. [Versió ampliada de la ponència presentada per l'autor a la jornada Eduard Vidal i Valenciano i el Teatre del Segle XIX, organitzada per l'Ajuntament de Vilafranca del Penedès, el Claustre de Sant Francesc i el Teatre Municipal Cal Bolet]. Disponible en línia a:

<http://ddd.uab.cat/pub/poncom/2012/99008/150anysdemusica_a2012p83.pdf>.

— (2000) "Batalla de monjos". Notes sobre la polèmica entorn de *Rei i monjo* d'Àngel Guimerà i *El monjo negre* de Frederic Soler" a DOMINGO I GIBERT (2000), p. 133-154.

FOGUET, Francesc; GRAÑA, Isabel (2007). *El gran Borràs. Retrat d'un actor*. Badalona: Museu de Badalona, Col·lecció Biografies Badalonines, 2.

FONTANA, Josep (1999). "L'altra Renaixença: 1860 i la represa d'una cultura nacional catalana" a GABRIEL, Pere (ed.). *Història de la cultura catalana*, vol. V. Barcelona: Ed. 62.

G

- GABRIEL, Pere (ed.) (1994-1998). *Història de la cultura catalana*. Barcelona: Ed. 62.
- GALLÉN, Enric (2005). “Notícia sobre la recerca del teatre català del segle XIX” *Anuari Verdaguier*, 13.
- (1999). “Els espectacles; teatres públics i privats” dins de FONTBONA, F.; JORBA, M. [ed] (1999). *El romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Barcelona: Ed. Pòrtic – Enciclopèdia Catalana – Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- GALLÉN, Enric [guió i coordinació general]; BACARDIT, Ramon; BATLLE, Carles (1989). *Romea, 125 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- GARCIA FRASQUET, Gabriel (1988). “El teatre procedent del Principat representat a València (1833-1936)” a *Caplletra*, n. 3, tardor de 1888. P. 17-138.
- GARRABOU, R.; PUJOL, J.; COLOMÉ, J. (1991). “Salari, ús i explotació de la força de treball agrícola (Catalunya 1818-1936)” a *Recerques: història, economia, cultura*, n. 24. Edita: UPF/UV.
- GIBERT, Miquel M. (2005). “La recepció del teatre francès en el *Diario de Barcelona* durant el període isabelí (1843-1868)” a *Anuari Verdaguier*, n. 13, p. 355-389.
- GIES, David T. (1994). *The Theatre in Nineteenth Century Spain*. Cambridge: Cambridge U. P. Trad. esp.: *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. Juan Manuel Seco. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GIVANEL I MAS, Joan (1931-1937). *Bibliografia catalana: premsa. Barcelona: Institució Patxot. 3 volums*.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luís (2013). “La edición teatral en el siglo XIX” a *Las Puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n. 41. Disponible a <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/>> [Consulta maig de 2013].
- GRAS I ELIAS, Francesc (1909-1913). *Siluetes de escriptors catalans del segle XIX*. Barcelona: Biblioteca popular de *L'Avenç*, 4 volums. [Vol. I: n.91 (1909); vol. II: n. 96 (1909); vol. III: 107(1910); vol. IV 133 (1913)].
- GUAL, Adrià (1960). *Mitja vida de teatre: memòries*. Barcelona: Aedos.
- GÜELL BARCELÓ, Manel (1999). *Biografia (provisional) d'Eduard Vidal i Valenciano*. VILAFRANCA del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès.

H

- HERAS Caballero, Pedro Antonio (1981). *La revolució de setembre de 1868 a Tarragona*. Tarragona: Ajuntament de Tarragona.
- (1994) *El sexenio democrático en la ciudad de Tarragona (1868-1874)*. Tarragona: Caixa de Tarragona-URV- Autoritat Portuària.

I

J

- JORDÀ Fernández, Antoni (2006) *Història de la ciutat de Tarragona*. Valls: Cossetània edicions.
- Julio, Teresa (2010).

K

- KHAN, Albert E. (2011). *Reflexions de pau Casals. Pensaments íntims i personals*. Barcelona: Antoni Bosch ed.

L

- La Escena Catalana*, n. 175 extraordinari: *Homenatge als que foren comedians vuitcentistes del Teatre Català*. 2a època (18.04.1925). Barcelona: Impr. Salvador Bonavia.
- La Escena Catalana*, n. 57 extraordinari: *Número dedicat a la memoria dels malhaurats Autors, Actors y Actrius del Teatre Català*. Any II (02.11.1907). Barcelona: Impr. Salvador Bonavia.

- LAFARGA, Francisco; PENGENAUTE, Luis i GALLÉN, Enric (eds.) (2010). *Interacciones entre las literaturas ibéricas. Relaciones literarias en el Ámbito Hispánico*, vol. 3. Berna, Berlin, Brussel·les, Frankfurt am Main, Nova York, Oxford, Viena: Peter Lang, International Academic Publishers.
- LARRUCEA i Valdemoros, M. Carme. “El Teatre Prinicipal de l’Hospital de la Santa Creu” a D. A. (1971), *L’Hospital de Santa Creu i de Sant Pau: l’Hospital de Barcelona*. Barcelona: Gustau Gili. P. 115-118.
- LLANAS, Albert. *Trenta anys de teatre*. [a cura de Xavier FÀBREGAS]. Barcelona: Ed. 62 (1975).
- LLORENS CISTERÓ, Josep Maria (1991). *La meua Tarragona*. Tarragona: El Mèdol.
- LLORET, Jaume. “La casa de comèdies d’Alacant” a ROSSICH, Albert [coord.] (2001). *El Teatre català dels orígens al segle XVIII: actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga. Teatre català antic. Girona, 6 al 9 de juliol 1998*. Kassel: Reichenberger.
- LLORET i Esquerdó, Jaume. “La recepció del teatre català i de l’obra de Guimerà al País Valencià. El cas d’Alacant (1847-1939)” a DOMINGO, Josep M.; GIBERT, Miquel M. (2000). *El segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*. El Vendrell, 28-30 de setembre de 1995. Tarragona: Diputació de Tarragona. p. 215.

M

- MAGRINÁ, Antonio de (1901). *Tarragona en el siglo XIX*. Tarragona: Establecimiento tipográfico de Herederos de J. A. Nel·lo.
- MANUEL Nogueras, Adelina (1987). *El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Su dimensión pedagógica*. Tesi doctoral dirigida per la Dra. Maria Teresa Vázquez Prada Oñoro. Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Filosofia i Ciències de l’Educació. 2 vol.
- MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo (1886-1887). Diccionario de la Administración Española. Compilación de la novísima legislación de España peninsular y ultramarina en todos los ramos de la Administración Pública. Madrid: Administración (J. López Camacho). Disponible a: <<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=440732>> [Consulta: juliol de 2015].
- MAS I VIVES, Joan. (2004) “Panoràmica de la vida teatral a Mallorca durant el segle XIX” a *La cultura catalana en projecció de futur. Homenatge a Josep Massot i Muntaner*, a cura de Germà Colón, T. Martínez Romero i Pilar Perea. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, p. 329-360.
- (1996). “Esquema per a una revisió del teatre català del s. XIX”. A BRUGUERA, Jordi [curador]. *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XXXIII. Miscel·lània Germà Colón*, 6. Barcelona: PAM. p. 109-123.
- (1986). *El teatre a Mallorca a l’època romàntica*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat-Curial.
- MAS I VIVES, Joan. [dir.]; PERELLÓ FELANI, Francesc [coord.] (2003-2006). *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Palma: Lleonard Muntaner - Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. 2 volums.
- MARTÍNEZ Pérez, José V. (1884). *Anales del teatro y de la música. Con estudio sobre el realismo en la ciencia, en el arte en general y en la literatura por D. José Echegaray*. Any primer (1883-1884). Madrid: Librería Gutenberg – Victoriano Suárez. Disponible a: <<http://www.archive.org/details/analesdelteatro00pruoft>> [Consulta maig 2013].
- MASSIP Bonet, Francesc (2012). “El teatre català entre la Il·lustració i el Romanticisme” a SALORD, Josefina (coord.) (2012). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma/Barcelona: Edicions UIB/Institut d’Estudis Baleàrics/ Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- (2007). *Història del Teatre Català 1. Dels orígens a 1800*. Tarragona: Arola Editors.

- (2009). “Iconografia i espectacle: cap a una metodologia de la investigació teatral” a BERTRAN, J. [et al.]. *Tarragona: espai festiu, espai teatral. De la plaça del Corral al teatre all’italiana*. Valls: Cossetània.
- (2004). “El análisis del teatro a través de la iconografía”. A *Gestos*, any xix, n. 37 (abril), pàg. 11-30.
- MASSÓ I CARBALLIDO, Jaume (2007). “Tarragona al final del segle XIX segons Josep Ixart”. *Estudis de Constantí*, 23. Constantí: Centre d'Estudis: l'Ajuntament. p. 43-50
- MESTRE I NOÉ, Francesc (1984) *Contalles crepusculars tortosines*. Tortosa: Dertosa. 1a edició
- MEZQUIDA, L. M. (1968-69). “Los Campos de Recreo: institución ochentista tarraconense” a *Revista Técnica de la Propiedad Urbana*, n. 17 (1968), p. 77-85; “Plenitud de los Campos de Recreo tarraconenses”, n. 18 (1969), p. 85-89, i “Decadencia de los Campos de Recreo”, n. 19 (1969), p. 59-65.
- MILLÀ GACIO, Lluís (1913). *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona: Biblioteca Teatro Mundial. Disponible a <<http://archive.org/details/tratadodetratado00gaciueoft>> [Consulta juny 2013].
- MIQUEL Parellada, Josep Maria; SÁNCHEZ Real, José (1959). *Los hospitales de Tarragona*. Tarragona: Excmo. Diputació Provincial de Tarragona - Institut d’Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- MOHINO I BALET, Abraham. (1999). “Els vuit anys de crítica dramàtica de Joan Mañé i Flaquer” a *Llengua i Literatura*, 10, p. 279-299.
- MOLAS, Joaquim [et al.] (2000). *1898: entre la crisi d’identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d’abril de 1998*. Vol I. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliba, 225.
- MOLAS, ISIDRE (2000) “Concepcions d’Espanya i de Catalunya a finals del segle XIX” a MOLAS, Joaquim [et al.] (2000). *1898: entre la crisi d’identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d’abril de 1998*. Vol I. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliba, 225.
- MONÉS, JORDI (1996) “El liberalisme: escola i societat” a Riquer, Borja de [dir.] *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Vol VII. Part III “La consolidació del món burgès. Els signes d’identitat”, p. 314.
- MORALES VILLAR, Maria del Coral (2008). “Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica”. Vol I. Estudi. Tesi doctoral dirigida per Emilio Ros-Fábregas. Granada: Universitat de Granada, Facultat de Filosofia i Lletres. Departament d’Història de l’Art i Música. Consulta en línia a: <<http://hdl.handle.net/10481/2044>> [Consulta: maig 2013].
- MORELL, Carme (1997). “Catàleg d’obres catalanes i bilingües representades als teatres de Barcelona de 1859 a 1866” a *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XXXIII. Miscel·lània Germà Colón*, 7. Barcelona: PAM.
- (1995a). *El teatre de Serafí Pitarra: Entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Curial i PAM.
- (1995b) “Ideologies en el teatre català del sexenni democràtic i de la Guerra Civil (1868-1876)” a SOLÉ I SABATÉ, J. M. [coord.] *Literatura, cultura i carlisme. III Seminari sobre Carlisme, Solsona 18 i 19 de març de 1993*. Barcelona: Columna.
- MORERA i Llauredó, Emili (1894). *Tarragona antigua y moderna. Descripción histórico-arqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos, civiles, eclesiásticos y militares y guía para su fácil visita, examen é inspección*. Tarragona: Establecimiento Tipográfico de F. Arís é Hijo.
- MUÑOZ VILLAVEDE, M. Jesús (1990). *Ideología i societat durant la Restauració: La precària configuració d’un ventall polític a Tarragona (1890-1914)*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, departament de Geografia, Història i Filosofia. Àrea d’Història Contemporània.
- (2003) *Les Actituds de l’elit civil tarragonina durant la Restauració (1890-1914): cohesió interna, dependència externa*. Tarragona: Arola Editors.

N

O

- OCAMPO Vigo, Eva (2002). *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Tesi doctoral. Madrid: UNED [pròleg de José Romera Castillo].
- OLLÉ I GIBERT, Josep (2007) *Fructuós Canonge Francesch. D'il·lustrador a il·lusióista*. Montbrió del Camp: Ajuntament de Montbrió del Camp i Parròquia de Sant Pere Apòstol.
- OLLER, Narcís (2001). *Memòries teatrals* [a cura d'Enric Gallén]. Barcelona: La Magrana.
- (1962). *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Barcelona: Editorial Aedos [Pròleg de Gaziell].
- (1929). *Teatre d'aficionats*. Obres completes de Narcís Oller, 10. Barcelona: Gustau Gili, Editor.
- ORTUETA, E. de; GISBERT, J.; MARSAL, Josep M. (2010). *Teatre Metropol: cent anys (1910-2010)*. Col. Quaderns de l'Arxiu, 5. Tarragona: Servei d'Arxiu i Documentació Municipal. Ajuntament de Tarragona.
- ORTUETA, Elena de (2006). *Tarragona, el camí cap a la modernitat. Urbanisme i arquitectura*. Barcelona: Lunwerg editors.
- OTEO SANS, Ramon (1996) “Xarons, truculents i sentimentals: la cultura de fulletó i la sàtira estripada” a RIQUER, Borja de [dir.] *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Vol VII. Part III “La consolidació del món burgès. Els signes d'identitat”. Pàg. 332 i s.

P

- PALAU Dulcet, Antoni (1948-1977). *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos, con el valor comercial de los impresos descritos*. Barcelona: Llibreria Palau. [2a ed. corregida i augmentada per l'autor].
- PALMA DE MALLORCA, Pare Andreu de. (1956-59). *Las calles antiguas de Tarragona: siglos XIII-XIX*. Tarragona: Diputació Provincial de Tarragona.
- PANDOLFI, Vito (1990). *Història del teatre*. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Traducció de Jaume Fuster. Edició a cura de Josep M. Benet i Jornet i Josep M. Carandell.
- PARNASEO, Universitat de València, José L. CANET (2007). *Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX*. Elaborat dins del marc del Pla Nacional d'Investigació Científica (projecte HUM2005-01334) del Ministeri d'Educació i Ciència, Direcció General d'Investigació. Dipositat a: <<http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm>>.
- PELLICER, Casiano (1804) *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del bistrionismo en España*. Edició a cura de J. M. Díez Borque (1975). Barcelona: Editorial Labor.
- PICÓ I CAMPAMAR, Ramon (2006) [Ed. i estudi introductori a cura de Pere FARRÉS]. *Cor de roure..* Barcelona / Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Universitat de les Illes Balears.
- PIN I SOLER, Josep (2003). *La família dels Garrigas*. Obres, 4. Tarragona: Arola Editors. Biblioteca d'Autors Catalans d'Arola Editors, n. 11 [Edició a cura d'Elisabet Vázquez, estudi introductori de Josep M. Domingo].
- (2004a). *Comentaris sobre llibres i autors*. Obres, 7. Tarragona: Arola Editors. Biblioteca d'Autors Catalans d'Arola Editors, n. 20 [Edició a cura de Sandra Sarté].
- (2004b). *Articles i discursos. Proses disperses*. Obres, 8. Tarragona: Arola Editors. Biblioteca d'Autors Catalans d'Arola Editors, n. 21 [Edició a cura d'Elisabet Vázquez].
- (1992). *Calaix de sastre. Aplec de provatures literàries*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. [Edició a cura de Josep M. Domingo].
- POBLET, Josep Maria (1973). *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*. Barcelona: Dopesa.
- (1965). *Les arrels del teatre català*. Barcelona: Ed. Selecta. Biblioteca Selecta, 374.

PRATS i Salas, Joan (1989). “Tarragona, 1814-1874: aspectes socials, econòmics i urbanístics” a OLIVÉ, Enric [dir.] (1989). *Història del Camp de Tarragona*. Tarragona: Publicacions de la Diputació de Tarragona. Vol. I: El Tarragonès.

Q

QUINTANA I MARÍ, Antoni (1994) “La Tarragona de Pin y Soler” a ROIG i DOMINGO. *Actes del Simposi Pin i Soler: Tarragona, 26-28 de novembre de 1992*. Tarragona: Diputació de Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Secció de Filologia i Història Literària.

R

RAMON Graells, Antoni (2014). “El mapa teatral de Barcelona. Una revisió historiogràfica”. Comunicació presentada al XII Congrés d'Història de Barcelona. Del mite a la comprensió (2011). Actes publicades a *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 20: *Recurs al passat i modalitats historiogràfiques a Barcelona*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

—(1995). “Els inventors del teatre a la italiana” a *3ZU Revista d'Arquitectura*, n. 4, p. 84-91.

RECASENS, Josep M. (1966-1975). *La ciutat de Tarragona*. 2 vol. Barcelona: Barcino.

RIPOLL, Esteve (2001). “Ramon Bordas i Estragués, dramaturg de Castelló en el temps de la Renaixença” a *Revista de Girona*, n. 204, p. 40-43.

RIQUER, BORJA DE (2000). “El 98, un xoc d'identitats” a MOLAS, Joaquim [et al.] (2000). *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Vol I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliba, 225.

—[dir.] (1996). *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Vol VII.

ROBRENYO, Josep. (2004). *Teatre català* [a cura d'Albert Mestres; estudi introductori de Pere Anguera]. Tarragona: Arola editors.

ROIG QUERALT, Francesc (1994) “La Tarragona literària a l'època de Pin i Soler” a ROIG, Francesc i DOMINGO, J. M. *Actes del Simposi Pin i Soler: Tarragona, 26-28 de novembre de 1992*. Tarragona: Diputació de Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Secció de Filologia i Història Literària.

— (1979). “La Tarragona teatral” a *Recull Andreu Alet i Teixidó (1829-1900)* [a cura d'Eliseu A. Soler Álvarez] Tarragona: Llibreria Guàrdias. p. 57.

ROIG, FRANCESC; DOMINGO, J. M. [cur.] (1994). *Actes del Simposi Pin i Soler: Tarragona, 26-28 de novembre de 1992*. Tarragona: Diputació de Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Secció de Filologia i Història Literària.

ROSSICH, Albert [coord.] (2001). *El Teatre català dels orígens al segle XVIII: actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga. Teatre català antic. Girona, 6 al 9 de juliol 1998*. Kassel : Reichenberger.

— (1990) “La literatura catalana entre el barroc i el romanticisme”. *Caplletra*, 9. p. 39-60.

ROURE, Alfons (1946). *La “rebotiga” de Pitarra. Capítols sobre la historia del humorismo barcelonés ochocentista*. Barcelona: Ed. Librería Milà. Col Monografías Históricas de Barcelona.

ROURE, Conrad (1925-1927) *Recuerdos de mi larga vida*. Biblioteca El Diluvio. 3 vol.

ROVIRA Gómez, Salvador-J. (2011). *L'època de les revolucions les guerres i el reformisme borbònic*. a PAGÈS, Ll. [dir.]; DUCH, M. [dir. científica] (2011-). *Història de Tarragona* (2011-). Vol. IV Lleida: Pagès editors.

—(2006). “Els Verderol vuitcentistes” a *Tag* (revista del Col·legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona), Any XI, n. 4 (desembre). P. 17-20.

— (1983). *La desamortització del bienni progressista a la província de Tarragona (1855-1856)*, Tarragona, Diputació de Tarragona.

- ROSSICH, Albert [coord.] (2001). *El Teatre català dels orígens al segle XVIII. [Actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga. Teatre català antic. Girona, 6 al 9 de juliol 1998.]* Kassel: Reichenberger.
- RUBIO Paredes, José M. (1980). “Isidoro Máiquez y la Dignidad de la profesión del actor” a *Monteagudo*, 1a època, vol. 70, p. 9-16. Disponible a: *Digitum*, repositori institucional de la Universitat de Múrcia. [<http://hdl.handle.net/10201/15188>].
- RUBIO Jiménez, Jesús (2003). “El arte escénico en el siglo XIX” a HUERTAS Calvo, Javier (ed.). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- (1988). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor, DL.
- RUIZ I PORTA, Juan (1891). *Tarraconenses ilustres: apuntes biográficos*. Tarragona: Establecimiento Tipográfico de F. Arís e hijo.

S

- SALA VALLDAURA, Josep M. (2006) *Història del teatre a Catalunya*. Vic: Eumo Editorial. Pàgès Edicions. Biblioteca d'Història de Catalunya, 8.
- (2005). “El fet teatral a la ratlla de 1800”. *Anuari Verdaguer*, 13. P. 327-353
- (2000). *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo (prefaci de René Andioc)*. Lleida: Milenio.
- SALAS I RICOMÀ, Ramon: *Memoria o estudio sobre el ensanche de Tarragona* (1885).
- SALCEDO Miliani, A. [et al.] (1986). *Tarragona el canvi de segle (1890-1918)*. Tarragona: Fundació Caixa de Pensions.
- SALGUES, Marie (2012). *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SALORD, Josefina (coord.) (2012). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma/Barcelona: Edicions UIB/Institut d'Estudis Baleàrics/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SALVAT i Bové, Joan (1929). *Tarragona antiga y moderna a través de su nomenclatura urbana. siglos XIII al XIX*. Tarragona: Ajuntament de Tarragona [Ed. facsímil].
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2002). “La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936” a *Hispania. Revista española de historia*, LXII/3, n. 212.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1980). *Els inicis del teatre valencià modern (1845-1874)*. València: Universitat de València, Institut de Filologia Valenciana.
- SANMARTÍ, Carme i SANMARTÍ, Montserrat (ed.); JULIO, Teresa; PINYOL, Ramon; SANMARTÍ, Clara (2010). *Catalanes del XI al XIX*. Vic/Tarragona: Eumo Editorial i Publicacions URV.
- SANSANO, Gabriel (2010 a) “Francesc Renart i Arús (1783-1853) i els orígens del teatre català vuitcentista” a *Catalan Review*, vol. XXIV [Special Cluster 13th Colloquium of the North American Catalan Society, Temple University, Philadelphia]. p. 171-188.
- (2010b) “La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatre català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo” a LAFARGA, Francisco; PENGENAUTE, Luis i GALLÉN, Enric (eds.) (2010). *Interacciones entre las literaturas ibéricas. Relaciones literarias en el Ámbito Hispánico*, vol. 3. Berna, Berlin, Brussel·les, Frankfurt am Main, Nova York, Oxford, Viena: Peter Lang, International Academic Publishers. Pàg. 493-510.
- (2009). “De l'herència barroca al quadre de costums: les primeres passes del teatre vuitcentista (1770-1845). *Anuari Verdaguer*, 17.
- (2008). “Les formes du théâtre populaire du XIXe siècle: Josep Bernat i Baldoví” a *Literatura popular catalana del segle XIX*, a *Catalonia* n. 1. Universitat Paris-Sorbonne, revista electrònica. Disponible a: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-1.html>> [Consulta: octubre de 2015].

- (2003). “Tres notes sobre l’actor Joaquim García-Parrenyo i la seua obra *Vicenteta la de Patraix* (1845)” a [s. a.] *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història* (2003). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona (Col·lecció Homenatges 19). 2 vol.
- [ed.] (1997). *Actes del I Seminari d’història de l’espectacle teatral*. Alacant: Universitat d’Alacant.
- SIRERA, Josep Lluís. (1995). *Història de la literatura valenciana*. València: Ed. Alfons el Magnànim / Generalitat Valenciana. Diputació Provincial de València.
- SOLÀ I GUSSINYER, Pere (1998). *Itineraris per la sociabilitat meridional catalana. L’associacionisme i la cultura popular a la demarcació de Tarragona (1868-1964)*. Tarragona: Diputació de Tarragona.
- (1997). “El paper de l’associacionisme d’esbarjo a Catalunya a les primeres dècades de l’Estat liberal (1833-1874) pel que fa a la ‘producció’ de la festa moderna”. a CAPDEVILA, Joaquim [coord.] (1997). *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d’expressió política*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat i Coordinadora de Centres d’estudis de Parla Catalana. Biblioteca Milà i Fontanals, n. 25.
- (1978). *Els Ateneus Obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1936)*. Barcelona: Magrana, p. 61.
- SOLÉ BORDES, Joan (1981). “Notes sobre el teatre d’Eduard Vidal i Valenciano” a *Miscel·lània Penedesenca*, vol 4. Vilafranca del Penedès: Institut d’Estudis Penedesencs. p. 203 i s.
- SORIA Tomàs, Guadalupe (2010). *La formación actoral en España: La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*. Madrid: Fundamentos.
- SUERO ROCA, M. Teresa (1987). *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830* Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- SUNYER MOLNÉ, Magí (2006). *Els mites nacionals catalans*. Vic: Eumo.
- [curador] (1999) *Actes del Col·loqui Narcís Oller*. Valls 28-30 de novembre de 1996. Valls: Cossetània.
- (1996). “La llengua catalana, del col·loquialisme a l’alta cultura” a RIQUER, Borja de [dir.] *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Vol VII. Part III “La consolidació del món burgès. Els signes d’identitat”. Pàg. 282 i s.

T

- TARRAGÓ Artells, Maria (1993). *El teatre de les comèdies de Reus. Un exemple de vitalitat ciutadana 1761-1892*. Tarragona: El Mèdol.
- TORRENT, Josep; TÀSIS, Rafel (1966). *Història de la premsa catalana*. Barcelona: editorial Bruguera.
- TUBINO, Francisco M. (2005). *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Lleida: Punctum. Aula Màrius Torres. Col. Philologica, 1. [Edició primera a Madrid: M. Tello (1880) disponible al Repositori de la UdL, digitalitzada i procedent del fons Gili i Gaya: <<http://hdl.handle.net/10459.3/72> [Consulta: juliol 2015].

U

V

- VALLÈS i Martí, Josep M. (2007) *De l’idealisme a l’oblit. Poesia i teatre de Pere Antoni Torres Jordi*. Valls: Cossetània, Col·lecció Perfils, 6.
- VELLVEHÍ Altimira, Jaume (2006). “El teatre del segle XIX al Maresme. Teatres, companyies, actors i circuits teatrals (1859-1895)” a *Sessió d’Estudis Mataronins*, 22. p. 163-184.
- (2004). “Aproximació a la història del teatre de Mataró” a *Sessió d’Estudis Mataronins*, 21. p. 157-172.
- VIDAL, Plàcid (1921). “Els singulars anecdòtics (nova sèrie)” a *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n. 46, 3a època, desembre.
- VILA, Pep (2001) “El teatre de l’època de la Il·lustració” a ROSSICH, Albert [coord.] (2001). *El Teatre català dels orígens al segle XVIII. [Actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga. Teatre català antic. Girona, 6 al 9 de juliol 1998.]* Kassel: Reichenberger.

- (1999). “Una sol·licitud de 1851 per a representar el drama de la passió a Figueres” a *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 32, pàg. 429-441.
- (1994) “La prohibició governativa de 1801 sobre les representacions del teatre en català” a *Revista de Girona*, 165 (juliol-agost).
- VILA SAN-JUAN, P. (1956). *Memorias de Enrique Borràs*. Barcelona: Editorial AHR.
- VIRGILI SAN-ROMÀ, Josep Pau (1980) *Tarragona i la seva premsa* (2 vol.) Tarragona: Edicions de la Hemeroteca de la Caixa de Tarragona.
- (1995) *Llegendes i narracions de Tarragona*. Tarragona: Virgili.

W

X

Y

- YXART, Josep (1995). *Obra completa de Josep Yxart*. A cura de Rosa Cabré. Barcelona: Proa.
- (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla [edició facsímil].
- (1980). *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*. [a cura de Jordi Castellanos]. Barcelona: Ed. 62. MOLC, 42.

Z

ANNEXOS

Taula

Annexos del capítol segon. L'espai escènic	1
Annexos del capítol tercer. Les companyies	61
Annexos del capítol quart. El teatre representat a Tarragona entre 1864 i 1880	167

Letras de adorno

ANNEXOS DEL CAPÍTOL SEGON. L'ESPAI ESCÈNIC

ÍNDIX DE DOCUMENTS

1. L'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera (ATCO)

Certàmens literaris de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera (Quadres)	3
Bases i quadre. Primer concurs convocat per la secció humorística Lo Bolit.	5

2. Els Campos de Recreo

Reparcel·lació dels Campos de Recreo	9
Ban del governador, Francisco Dalmau (1816)	10
Ban del governador, Juan López de Ochoa (1856)	11

3. Altres espais del període

Arbitris municipals. Acord municipal del 24 d'agost de 1870 per a l'exercici 70-71	12
--	----

4. El Teatre Principal

Plànols de 1906 projectats per l'arquitecte José Granada	14
Introducció del document titulat <i>Construccion del nuevo teatro...</i> (1837)	19
Inventari de 1825	20
Inventari de 1885	23
Documents relatius als arrendaments del Teatre Principal pertanyents al fons de l'AHSPST	
1. <i>Temporada 1863-64</i>	34
Acta de la subhasta pública del dia 22 de juny de 1863, convocada a les 12 hores.	
2. <i>Temporada 1864-65</i>	34
Plec de condicions	
Sol·licitud de Josep M. Llauredó, Antoni Gatell i Joan Pla del 4 de març de 1865.	
Decret de la Junta Administrativa [esborrany sense data]	
3. <i>Temporada 1865-66</i>	38
Variedades. Teatro (<i>Diario de Tarragona</i> , 11 de maig de 1865). Sense signar.	
Sol·licitud d'anul·lació de l'article 4t del plec de condicions (1865-1866)	
4. <i>Temporada 1866-67</i>	41
Carta de l'actor Manuel Gamir Aparicio	
5. <i>Temporada 1867-68</i>	42

Instància de Josep M. Llauredó per prorrogar l'arrendament (22 de maig de 1867)	
Acta de la Junta Administrativa de l'Hospital del (22 de maig de 1867)	
Revista semanal. (<i>Diario de Tarragona</i> . 7 de juliol de 1867). Josep M. Recasens	
6. <i>Temporada 1868-69 a 1875-76</i>	45
Plec de condicions (1868-1876).	
Revista semanal (Diario de Tarragona, 07.06.1868). Josep M. Recasens.	
Revista semanal (Diario de Tarragona, 14.06.1868). Josep M. Recasens.	
Revista semanal (Diario de Tarragona, 21.06.1868). Josep M. Recasens.	
Revista semanal (Diario de Tarragona, 28.06.1868). Josep M. Recasens.	
Carta de Josep M. Nel·lo AHSPST. U. C.: 32, capsa 6.	
7. <i>Temporada 1876-77</i>	54
Plec de condicions	
10. <i>Temporada 1879-80</i>	56
Plec de condicions	
Modificació del plec de condicions	

CUADROS SINÓPTICOS

Quadre: Certàmens literaris de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera

Certamen en honor de Miguel de Cervantes (1879) ¹		
Guardó (qui l'atorga)	Objecte	<i>Obra premiada i autor</i>
Flor natural (Senyores de la ciutat)	Millor composició poètica. [només en castellà].	<i>Al pensamiento</i> . Juan Tomás Salvany Accèssit: <i>Locuras</i> , anònima
Bust de plata de Cervantes, amb pedestal de marbre (Ateneo Tarraconense).	Millor cant a Cervantes [només en castellà].	Desert
Lira de plata (Diputació provincial)	Millor composició dedicada a Poblet [català/castellà].	<i>Poblet</i> . Josep Martí Folguera (en català) Accèssit: <i>Poblet</i> . Juan M. Casademunt (en català)
Corona de plata (Ajuntament)	Millor composició dedicada a sant Fructuós. [català/castellà].	Desert
250 o 300 pessetes (Junta d'Agricultura, Indústria i Comerç)	Millor memòria sobre l'estat actual de l'Agricultura a la província [només en castellà].	Desert
Objecte d'art (Juan Cañellas, soci de l'ATCO)	Millor composició dedicada al setge de Tarragona de 1811 [català/castellà].	<i>A Tarragona</i> . de Luis A. Mestre (en castellà) Accèssit: <i>Lo siti de Tarragona</i> . José Garriga i Lloró.
Un pensament d'or (Societat La Artesana)	Millor cant A la glòria de Tarragona [català/castellà].	<i>Excelsia Tarraco</i> . Artur Masriera i Colomer (en català)
Objecte d'art (Miquel Nel·lo, soci de l'ATCO)	Millor memòria sobre la utilitat dels ateneus en general i la manera d'aconseguir realç a la classe obrero de Tarragona [només en castellà].	Desert
Ploma d'or i plata (Societat Cervantes)	Millor cant al captiveri de Cervantes [només en castellà].	Desert

¹ No incloem els premis que tenen com a objecte l'art o l'artesanía.

Font: RATCO (15.08.1879). A banda de la memòria del jurat, es publiquen les obres guanyadores.

Llista d'originals presentats: DDT 17.04.1879 (n. 1-8); 20.04.1879 (n. 9-16); LO 24.04.1879 (n. 17-24); DDT 27.04.1879 (25-32); 30.04.1879 (n. 33-44).

Certamen en honor de Miguel de Cervantes (1880) ²		
Títol (qui l'atorga)	Objecte	<i>Obra premiada</i> i autor
Flor natural (Senyores de la ciutat)	Millor composició poètica.	<i>Escévola</i> . Artur Masriera Colomer 1r accèssit: <i>Morta de amor</i> . Juan Ramon Soler 2n accèssit: <i>Avant</i> . Dolors Moncerdà. 3r accèssit: <i>La fé perduda</i> . Pere A. Torres
Bust de plata de Cervantes, amb pedestal de marbre (Ateneo Tarraconense).	Millor cant a Cervantes. [només en castellà].	<i>A Cervantes</i> . Pere A. Torres
Corona de plata (Ajuntament)	Millor oda a les Arts.	<i>Las Bellas Arts</i> . Josep Martí Folguera (lema “Metamorfosi”) 1r accèssit: <i>Las bellas arts</i> (lema “Pàtria”). J. Riera i Bertran 2n accèssit: <i>A la bellesa</i> . José Garriga Lloró. 3r accèssit: <i>A las arts</i> . Artur Masriera
Objecte d'art (Miguel Nel·lo, soci)	Millor llegenda sobre un assumpte de la nostra història pàtria.	<i>Lo siti de Sagunto</i> . José Garriga Lloró.
Espiga de plata daurada (Sociedad Cervantes)	Millor composició poètica al progrés moral.	<i>Al progrès moral</i> . J. Riera i Bertran Accèssit: <i>Al progrès moral</i> . Artur Masriera
Escrivania de plata (Secció humorística Lo Bolit)	Millor drama en un o dos actes o composició dramàtica susceptible de representar-se al teatre de l'ATCO	<i>Lluytas del cor</i> . Jaume Ramon Vidales. 1r accèssit: <i>La hija de Cervantes</i> . Ramon Guerrero 2n accèssit: <i>Lo que está escrit</i> . Juan M. Casademunt
Abella d'or (Societat La Artesana)	Millor composició al Treball	<i>La cansó del treball</i> . Pere A. Torres Accèssit: <i>Al treball</i> . Artur Masriera
1.000 pessetes (Diputació provincial)	Millor memòria que resolgui el rec al major nombre de comarques de la província i el seu finançament.	Resolt posteriorment (no documentat en premsa).

² Font: DDT (15.04.1880) i DDT (27.04.1880) i RATCO (15.05.1880)

Llista d'originals presentats: RATCO 15.02.1880, p. 17; RATCO 15.03.1880; RATCO 23.04.1880 (aquest darrer número inclou el veredict).

Bases del primer concurs convocat per la secció humorística Lo Bolit, de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera.³

SECCIÓ HUMORÍSTICA «LO BOLIT.»

Certámen humorístich-literari-artístich. – Any primer

Essent l'objecte de tan punxaguda secció passar aquesta trista vida de la manera mes alegre possible (sens fer mal á ningú ni gastar gaires quartos) y desitjan lo cultiu y bona cullita de literatura catalana, especialment la del género festiu, esclós lo que hara s'en diu *bufo*; recullits los premis, de varias societats, diferents *tranquils* y del *Bolit* que'n dona un, s'ha determinat celebrar un Certámen literari y artístich lo mes de septembre próxim venider, invitant al efecte á pendrer part en tan humorístich torneig á tots los escriptors catalans, sian ó no poetas. Mes á pesar de la nostra generositat (que ningú podrá dir que sia curta) exigim per concorrer á semblant concert, los sigüents *ets* y *uts*:

Tots los treballs literaris han d'esser en catalá, inédits y originals.

Han d'esser, aixis mateix, dintre de las lleys de la vera literatura sense atacar per res á la moral.

Item mas: Han de venir acompanyats d'un plech clos, ab lo nom de l'autor y lema corresponent; advertint que, per *via de broma* no s'adjudicará cap premi ni accésit, per mes que s'ho mreixi y sia publicat, á la composició que resulte d'autor anónim ó firmada ab pseudónim.

Desde la publicació del present cartell ó crida fins al 15 d'agost per tot lo dia, serán admesos tots los treballs qu'es dignen remetre dirigintlos al president del Jurat, carrer de la Unió, núm. 26 pis primer.

La cerimonia de la distribució dels premis se celebrarà lo dia 12 de septembre, á las deu del dematí, en lo teatro dels Campos de Recreo.

Lo poeta que guanye'l primer premi (la flor artificial) será tan sols lo que tindrà'l dret de nombrar la presidenta de la festa.

Lo Bolit se reserva la propietat de las obras premiadas per lo terme d'un any.

Cartell y llista dels premis.

- 1.º «Una flor artificial» fina, ab cinta de la millor, ofrena de varias noyas casadoras, á la «composició que reunint mes condicions literarias, fassa riurer mes.»
- 2.º Un «bolit de plata», qu'ofereix la secció idem, al que millor descriga humorísticament y en ver «Lo senyor de Tarragona».
- 3.º Una «gralla de plata», ab inscripció, regalo del «Ateneo tarraconense de la clase obrera», al millor treball en vers describint «La festa major d'un poble de Catalunya».
- 4.º Una «mona de plata» ab pedestal de márml negre, ofrena de la societat «L'Artesana», á la milor oda sobre «las societats humorísticas».

³ *Diario de Tarragona*, 27 de maig de 1880, p. 2. Hem respectat l'ortografia original. Només hem fet dues esmenes tipogràfiques: canviar el guió pel punt volat en el cas de les eles geminades i reduir els punts suspensius originals als tres de rigor.

5.º «Un humorístich regalo de boda» (suposem que será també de plata), ofert per la «Secció artístic-literaria del Centro tarraconense», al poeta que millor canti la tradicional costum catalana «d'anar á vistas».

6.º Un «llum de ganxo, de plata» regalo de la societat «Cervantes», al mes xistós aplech de «cuentos casolans», en número de sis al menos.

7.º Un «paraiguas de plata», qu'ofereix la tranquila societat «Paraiguas», al que millor canti la «vida d'un paraiguas».

Nota. Ya pot plourer forsa, que per falta de paraiguas no'ns mullarem.

8.º Una «ploma de plata», promesa per la societat «Las Delicias», al autor de la millor composició describint la «Verbena de San Joan.»

9.º Una «copa de plata», oferta pel dos cops tranquil Joan Fortis Garreta, al que millor canti, en vers, «las desgracias d'un barret».

10. Un «porró de plata» sobre daurat, ofrena del tranquil Francesch Palá, al que canti ab mes salero y en vers «las escl·lencias de beurer á galet».

11. Una «petaca de plata», y per accésit una «medalla d'or... de llumanera», ab inscripció, regals de Deu ho sap quants tranquils, á la millor composició, es á dir, «col·lecció d'aucells de paper», essent preferida la que'n tinga mes y de mes petits.

12. Un «violon ab cordas de plata» al millor plano hidro-topogràfich de la provincia de Tarragona, pintat al oli, ab march ample y daurat.

13. Una «paleta de plata» á la millor «col·lecció de figurins il·luminats» del trajo de pagés (mascle y femella) de aquesta provincia corresponent als sigles XVI, XVII y XVIII.

Aquestos dos últims premis son oferts pel Jurat.

Lo Jurat calificador de las obras que's presenten, votat per aquesta secció, lo constitueixen los següens: President, M. Clemente Aznar. —Vocals: Pau Sanjoan Donato. —Ignasi Casulleras Covinat. —Conrat Pi Margalló. —Secetari, Eleuteri Casabó Frigola.

Tarragona 25 de maig de 1880. —Per la secció *Lo Bolit*. —Lo president, Ramon Roig. —Lo secretari, Anton Solé.

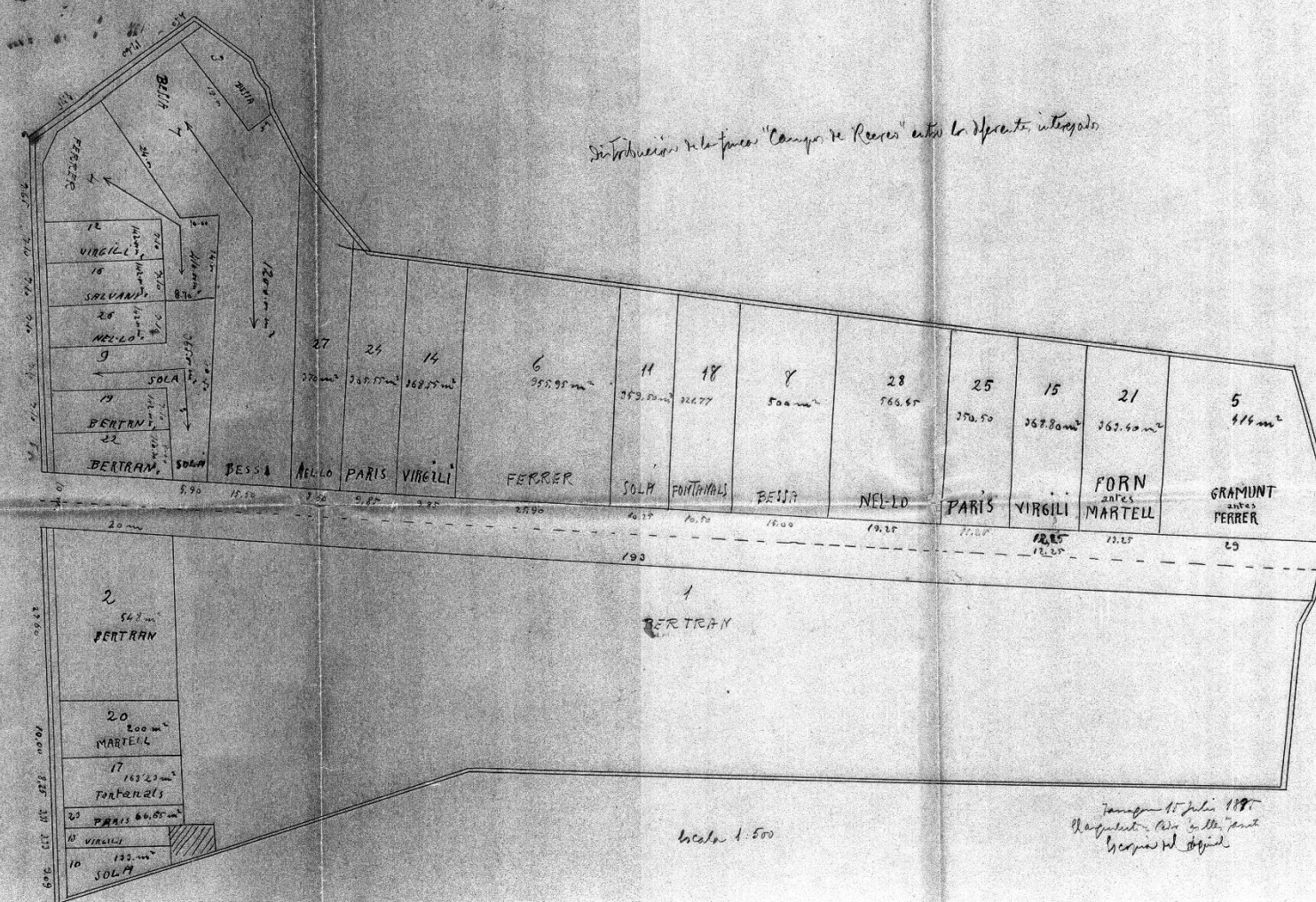
Certamen humorístic-literari-artístic de Lo Bolit (1880) ⁴		
Títol (qui l'atorga)	Objecte	<i>Obra premiada i autor</i>
Una flor artificial (Diverses noies casadores)	Millor composició literària, que faci riure més	<i>La cansó de la son.</i> Jose Verdú 1r accèssit: Casademunt 2n accèssit: José Comabella
Un bolit de plata (Secció humorística Lo Bolit)	Millor descripció humorística d'El senyor de Tarragona	<i>Lo senyor de Tarragona.</i> Silverio Saperas Sandoval
Una gralla de plata (Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera)	Millor treball en vers que descrigui la festa major d'un poble català	<i>La festa major.</i> Pere A. Torres 1r accèssit: José Comabella 2n accèssit: León Fontova 3r accèssit: José Garriga i Lloró
Una mona de plata amb pedestal de marbre negre (Societat La Artesana)	Millor oda sobre les societats humorístiques	<i>Al jovent català.</i> José Garriga i Lloró 1r accèssit: Salvador Cort 2n accèssit: Artur Masriera
Un humorístic regal de boda (suposadament de plata) (Centro Tarraconense)	Al poeta que millor canti el tradicional costum d'anar a vistes.	<i>L'anada á vistas.</i> José Garriga i Lloró 1r accèssit: Salvador Cort
Un llum de ganxo, de plata (Societat Cervantes)	Aplec de contes casolans més divertit	Desert
Un paraigua de plata (Societat Paraiguas)	Al que millor canti la vida d'un paraigua	Desert
Una ploma de plata (Societat Las Delicias)	Millor composició que descrigui la revetlla de Sant Joan.	<i>Nit de Sant Joan.</i> Artur Masriera i Colomer

⁴ Font: DDT (14.09.1880) i RATCO (15.09.1880)

		1r accèssit: Salvador Cort 2n accèssit: León Fontova
Una copa de plata (Joan Fortis Garreta, membre de Lo Bolit)	Al que millor canti les desgràcies d'un barret	<i>Lament d'un tarot.</i> José Verdú 1r accèssit: José Verdú 2n accèssit: Salvador Cort 3r accèssit: Sr. Benaiges Cots
Un porró de plata (Francesc Palà, membre de Lo Bolit)	Al que millor canti i amb més <i>salero</i> les excel·lències de beure a galet	Desert
Una petaca de plata. Medalla d'or... de llumenera (accèssit) (socis de Lo Bolit)	Millor col·lecció d'ocells de paper	Eduardo Berga Accèssit: Sr. González Serra

Reparcel·lació dels Campos de Recreo

Plànol a escala 1:500 amb el títol “Distribución de la finca “Campos de recreo” entre los diferentes interesados. AHCT. Sobre 335 amb epígraf «“Campos de Recreo” comprendidos entre Avda. Maria Cristina y Taquígrafo Martí». Codi: P15668/24. *(Pàgina següent)*



423

42300219

Ban del governador, Francisco Dalmau, autoritzant els balls públics de màscares (1816)⁵

DON FRANCISCO DALMAU CORONEL DE LOS REALES EJÉRCITOS, Teniente de Rey de la Plaza de Tarragona, Gobernador Militar, y Político Interino de ella, y su Corregimiento, Subdelegado de Rentas en el mismo &c. &c.

Haviéndose concedido en el año 1802 Bayles Públicos de Máscara á esta Ciudad á exemplo de los que se permiten en la Capital del Principado, no debo oponerme á esta diversion, mayormente quando cede en beneficio de los pobres enfermos del Hospital de Caridad, y en parte en beneficio de las indispensables obras de la Plaza; se dará pues principio á esta diversion el 6 del presente desde las nueve de la noche en adelante.

Se prohíben expresamente baxo la pena de 25 libras aplicables á las obras de fortificacion el usar en disfraz de trage alguno de los Ministros ~~de la Real Audiencia~~ de las Reales ordenes regulares, ni tampoco del trage propio de la Magistratura y de sus Ministros, ni tampoco de trage alguno que pueda chocar en lo minimo las buenas costumbres, ó incomodar á ~~el~~ Público en manera alguna, como son trages de molinero encubiertos de arina, u otros de la misma especie. Se prohíbe igualmente baxo las mismas multas el valerse del disfraz ó de la máscara para faltar en lo mínimo á la subordinacion que reyna en todos los Estados y condiciones, y ménos para arguir á nadie con defectos propios ó de su familia.

El Gobernador se promete de la ilustracion de este respectable pú-

blico, que en estas diversiones reynará la mayor urbanidad y concordia.

Como en estas diversiones no hay fuero alguno, sino unicamente el de la Real Justicia; á imitacion de la práctica de la Capital se prohíbe el poder entrar con arma, ni uniforme, ni baston, excepto al que representa la Real Justicia, y al oficial y tropa que se halla de faccion á disposicion y para auxilio de la misma Justicia, que es la única que debe y puede hacer respetar el orden público. Se prohíbe llevar las máscaras en la calle, y deberán ponerse y quitarse á la inmediacion de la casa de bayle.

Para que puedan disfrutar de esta diversion los vecinos del Barrio del Puerto, deberán entrar ántes de cerrar las Puertas, para salir tendrá la llave del postigo el Señor oficial de guardia de San Juan, por el qual deberá salir uno á uno todo el que quisiera regresar á sus casas.

El precio de los comestibles y bebidas se fixará en los lugares públicos, y en el café de la sala de bayle, y qualesquiera queja justa, que hubiese en este particular ó en qualesquiera otro, el agraviado deberá producirla al que, dicho acto represente la Real Justicia.

La entrada á 4. rs. por persona.
Tarragona 12 de Enero de 1816.

Francisco Dalmau.

⁵ Document 28. Varios permisos, que los SS Gobernadores de esta Plaza han concedido para los Bayles de Máscara en el Teatro. Contingut a Hospital de pobres enfermos de la ciudad de Tarragona. Libro cohordinado afines del año 1837 (AHSPST, UC 586; caps 42).

Ban del governador, Juan López de Ochoa, autoritzant els balls públics de màscares (1856)⁶

D. JUAN LOPEZ DE OCHOA,

antiguo Gefe, supremo Politico, Ministro Honorario del Tribunal Mayor de Cuentas del Reino Director de la Sociedad Económica de amigos del país de Tarragona, Socio de las de igual clase de Granada y Córdoba, Miembro de la Academia de ciencias, bellas letras y nobles artes de la ultima Ciudad, Subdelegado principal de seguridad pública y Gobernador Civil en comision de esta Provincia &c. &c.

Debiéndose comenzar el dos del próximo Febrero los bailes públicos de máscara en el teatro de esta Ciudad para que está autorizada la empresa en virtud de Real facultad y con el fin de que en ellos se guarde el orden y decoro que corresponde á la cultura de esta poblacion y que de suyo exigen las diversiones públicas, he venido en mandar de acuerdo con la autoridad militar lo siguiente:

Artículo 1.º Queda prohibido por la calle de dia y de noche todo disfraz que oculte el rostro, y el que contraviniese á esta disposicion será castigado conforme á las leyes que rigen en la materia.

2.º Se prohibe igualmente hacer uso de vestiduras de los Ministros de la Religion, institutos regulares, de los trages y uniformes de los funcionarios públicos, y de cualesquiera insignias de órdenes y condecoraciones del Estado. Los celadores están prevenidos de no permitir la entrada á los que contravengan á esta disposicion y de obligarles á descubrirse para que tomando razon de sus nombres pueda despues procederse á lo que corresponda.

3.º Se recomienda la decencia en los trages especialmente á las personas del bello sexo, en el concepto de que aun cuando no se espera que ninguna se olvide de sí propia hasta el extremo de llamar la atencion sobre este punto, están prevenidos los celadores de lo que deben ejecutar para que no queden sin castigo abusos de esta clase que ofenden las costumbres y la moral pública.

4.º Sea cual fuere el disfraz ó traje de máscara de que cada uno se vista, queda prohibida la entrada en el baile con armas, bastones y espuelas, estendiéndose esta disposicion aun á los que no lleven disfraz alguno, como no sean autoridades superiores ó locales de esta Ciudad, oficiales ó tropa de servicio.

5.º Aunque no es de presumir que haya personas tan mal educadas que se prevalgan de la circunstancia del disfraz para molestar ó insultar á ninguno, están encargados los celadores de policia de tomar serias providencias contra cualquiera que incurra en semejante falta de educacion, comenzando por hacer descubrir al que se propase para que sea castigado conforme á la gravedad de la culpa.

6.º Un cuarto de hora ántes de darse entrada al público se hallarán en el teatro los celadores de policia, que deberán distribuirse

de modo que al mismo tiempo puedan atender al buen orden del interior del salon de baile y á impedir todo alboroto y confusion en la entrada.

7.º No habrá mas que una entrada franca para el teatro, en donde se recibirán las boletas de los que concurren, cuidando el celador encargado de este punto de que no se amontonen las personas de modo que quede embarazado el paso, ó que se dé lugar á confusiones para que puedan introducirse personas que no estén provistas del billete correspondiente.

8.º El despacho de palcos será en el mismo sitio donde se espended los del teatro, desde las diez de la mañana hasta las doce, y desde las cuatro de la tarde en adelante, y el de billetes de entrada media hora antes de empezar.

9.º Desde el punto en que principie la entrada al baile quedará cerrada la puerta exterior del café que llaman del teatro, quedando abierta solamente la que comunica con esta por dentro para que los concurrentes al baile puedan tomar lo que necesiten. Un celador deberá estar constantemente en este sitio para impedir todo desorden.

10.º No se permitirá que personas de sexos distintos se encierren en sitios retirados cualquiera que sea el pretexto que puedan alegar para ello, sin que esto obste para que cualquiera pueda cerrar el palco que hubiere tomado si le acomodare cerrarlo.

11.º Tampoco se permite fumar dentro del salon, palcos ó pasadizos del teatro, sino en el café, que es el punto destinado para este fin.

12.º Se recomienda que ninguno haga uso de espresiones groseras ó mal admitidas entre personas de educacion. En el caso que alguno se esceda en esta parte será castigado, y si las circunstancias lo hicieren necesario se le espleará tambien del baile, obligándole primero á descubrirse.

13.º En el orden y clase de bailes, y tiempo en que haya de tocar la orquesta se seguirán las disposiciones de la autoridad que presida.

14.º Para que los habitantes del Puerto puedan disfrutar de la diversion del bayle la puerta de S. Juan estará abierta hasta su conclusion.

Se advierte al público de que en la misma casa teatro se alquilan trages de máscara. Tarragona 28 de Enero de 1856.

Juan Lopez de Ochoa.

De Secretario del Gobierno Civil
José de Pessimo Butler.

⁶ *Ibidem*.

Arbitris municipals. Acord municipal del 24 d'agost de 1870 per a l'exercici 70-71.⁷

Diversiones y espectáculos públicos

Teatros

Las funciones que se den en el coliseo dramático se atemperarán á la tarifa siguiente:

Por cada funcion lírica, tres escudos.

Ídem lírico-dramática o dramática, un escudo.

Ídem de juegos de prestidigitacion, cuatro escudos.

Bailes sin disfraz, no escediendo el precio del billete de seis reales, cuatro escudos.

Ídem ídem escediendo de seis reales, seis escudos.

Ídem por suscripción ó asociacion, seis escudos.

Ídem de máscaras no escediendo el precio del billete de seis reales, ocho escudos.

Ídem íd. escediendo de seis reales, doce escudos.

Ídem por suscripción ó asociacion, diez escudos.

Otra clase de espectáculos cuya entrada sea de pago ó por suscripción, ocho escudos.

Otros edificios ó sitios

Funciones líricas que tengan lugar en los cafés, casinos y otros sitios análogos, cada uno un escudo.

Ídem lírico-dramáticas o dramáticas, juegos de prestidigitacion y otra clase de espectáculos o funciones, por cada una, quinientas milésimas de escudo.

Bailes sin disfraz no escediendo el precio del billete de cuatro reales ó por suscripcion ó asociacion, cada uno dos escudos.

Bailes cuando el precio del billete de entrada esceda de cuatro reales, seis escudos.

Ídem de máscara, no escediendo el precio dle billete de cuatro reales ó verificandose por suscripcion ó asociacion, cuatro escudos.

Bailes de máscara escediendo el precio de cuatro reales por billete, seis escudos.

Panoramas y cosmoramas, por cada dia de esposicion, un real.

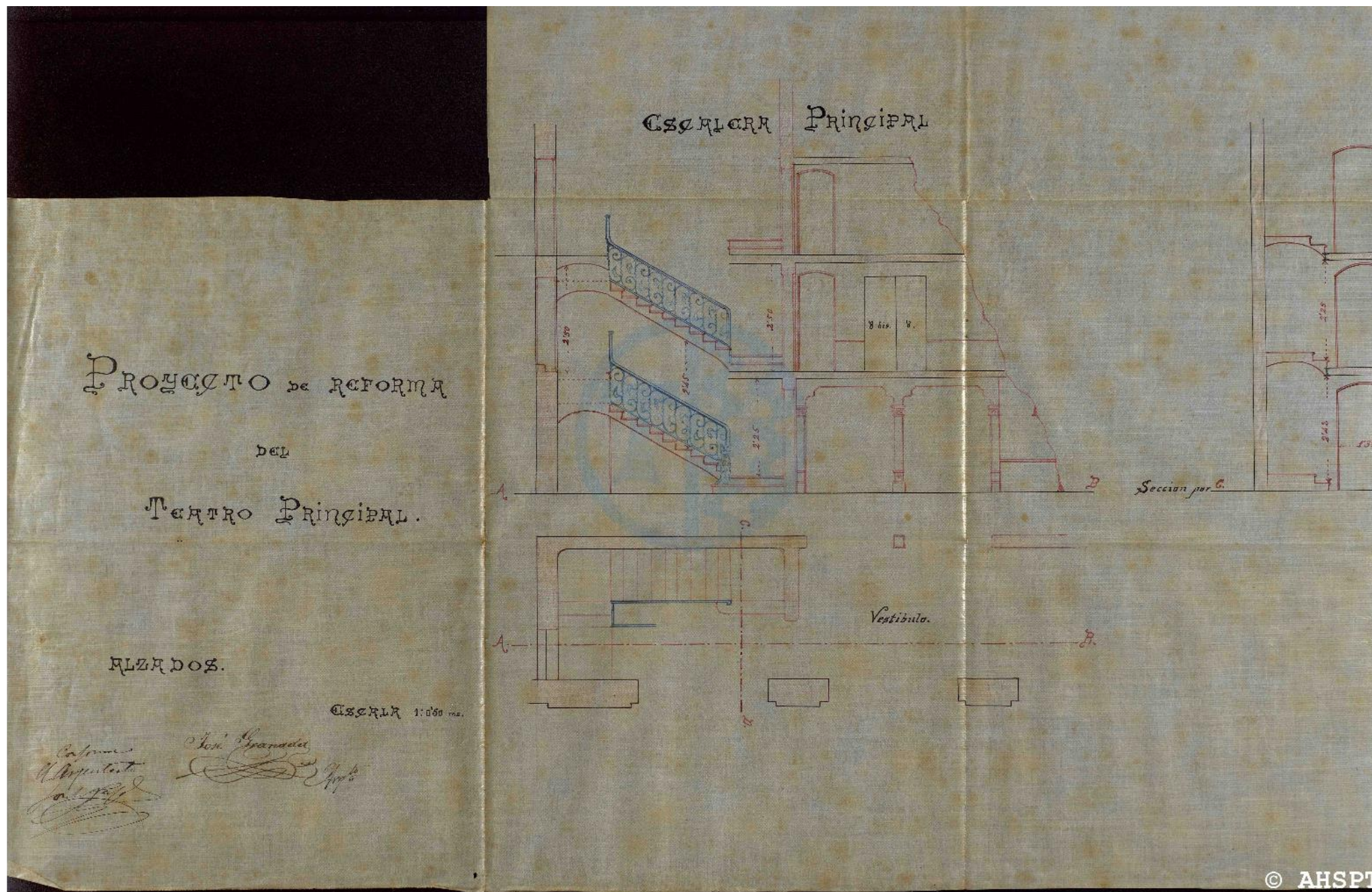
Gabinete de figuras de cera y otros análogos por íd. íd. cuatrocientas milésimas de escudo.

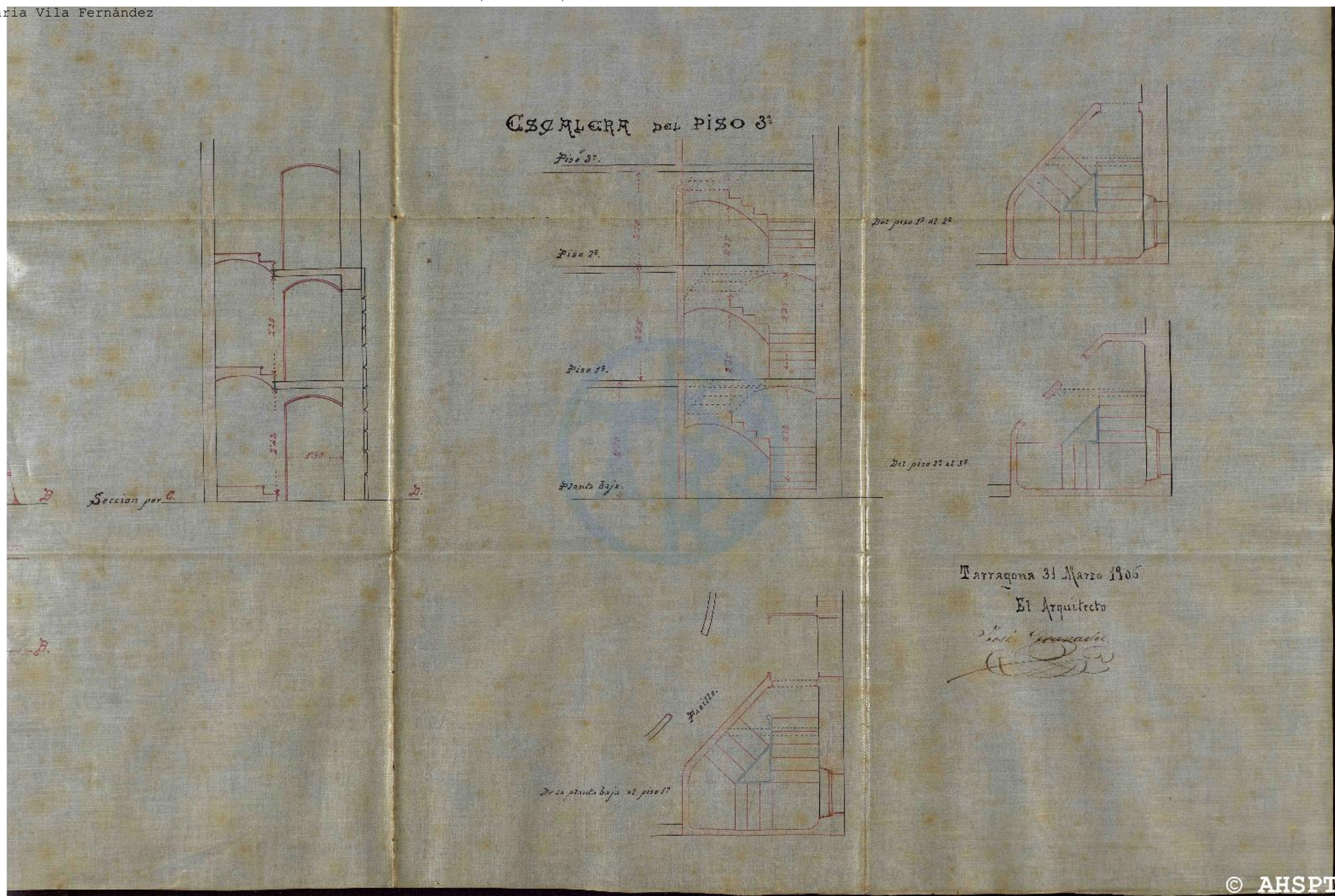
Quedan esceptuados del pago de este arbitrio las funciones cuyos productos se destinen á objetos benéficos.

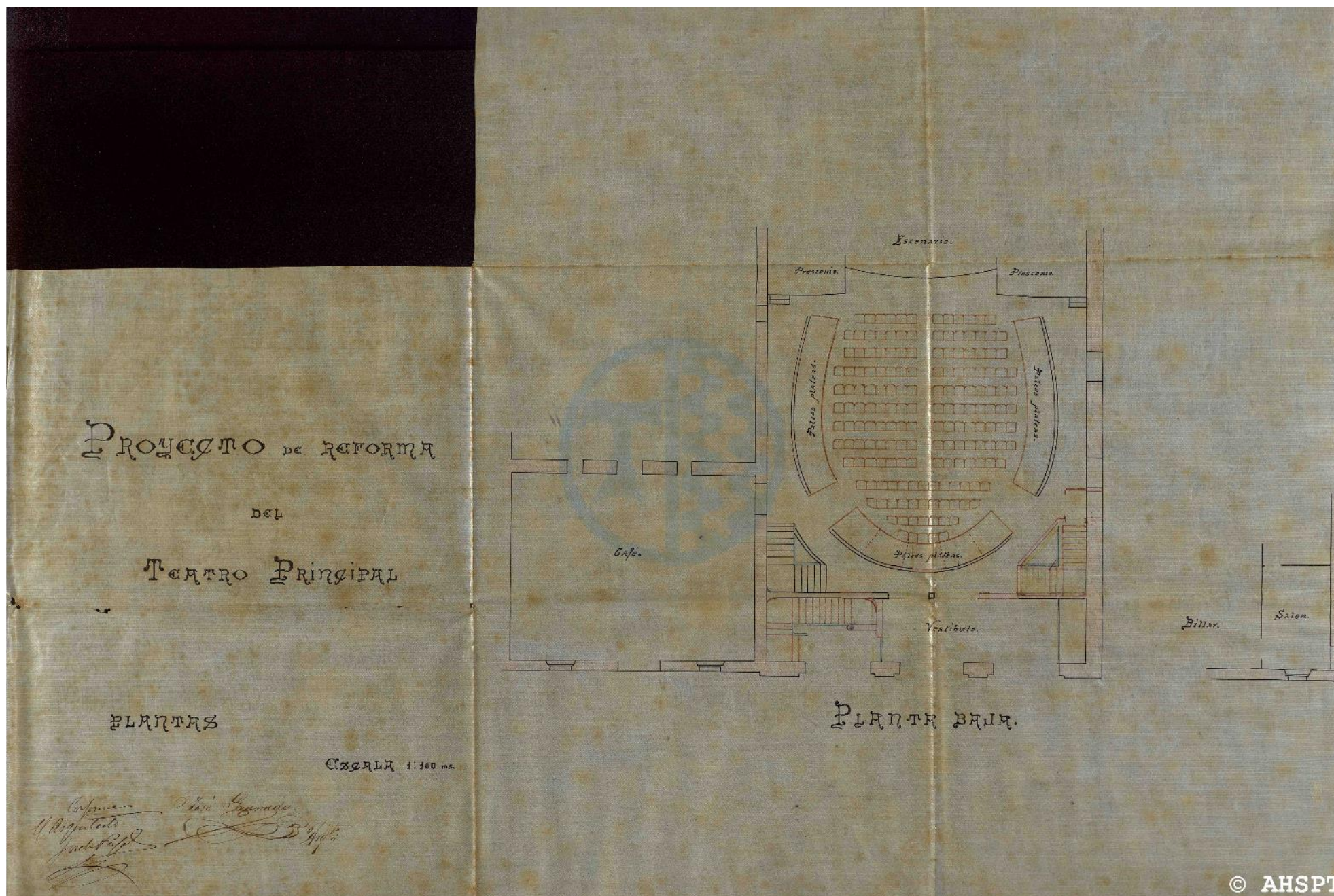
Este arbitrio vendrá a redituvar anualmente: 1.000.000.

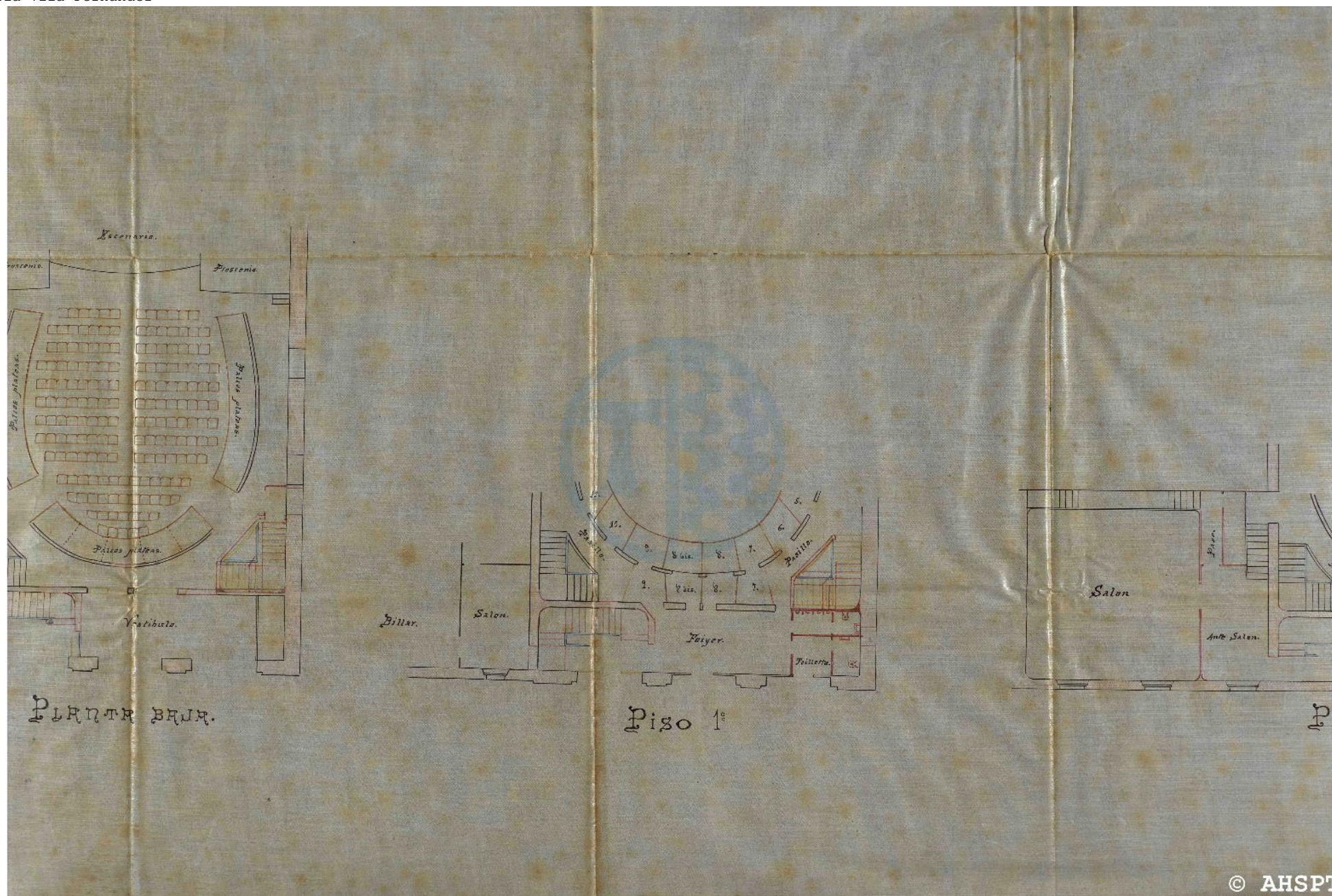
⁷ AHCT. *Sèrie d'acords municipals*.

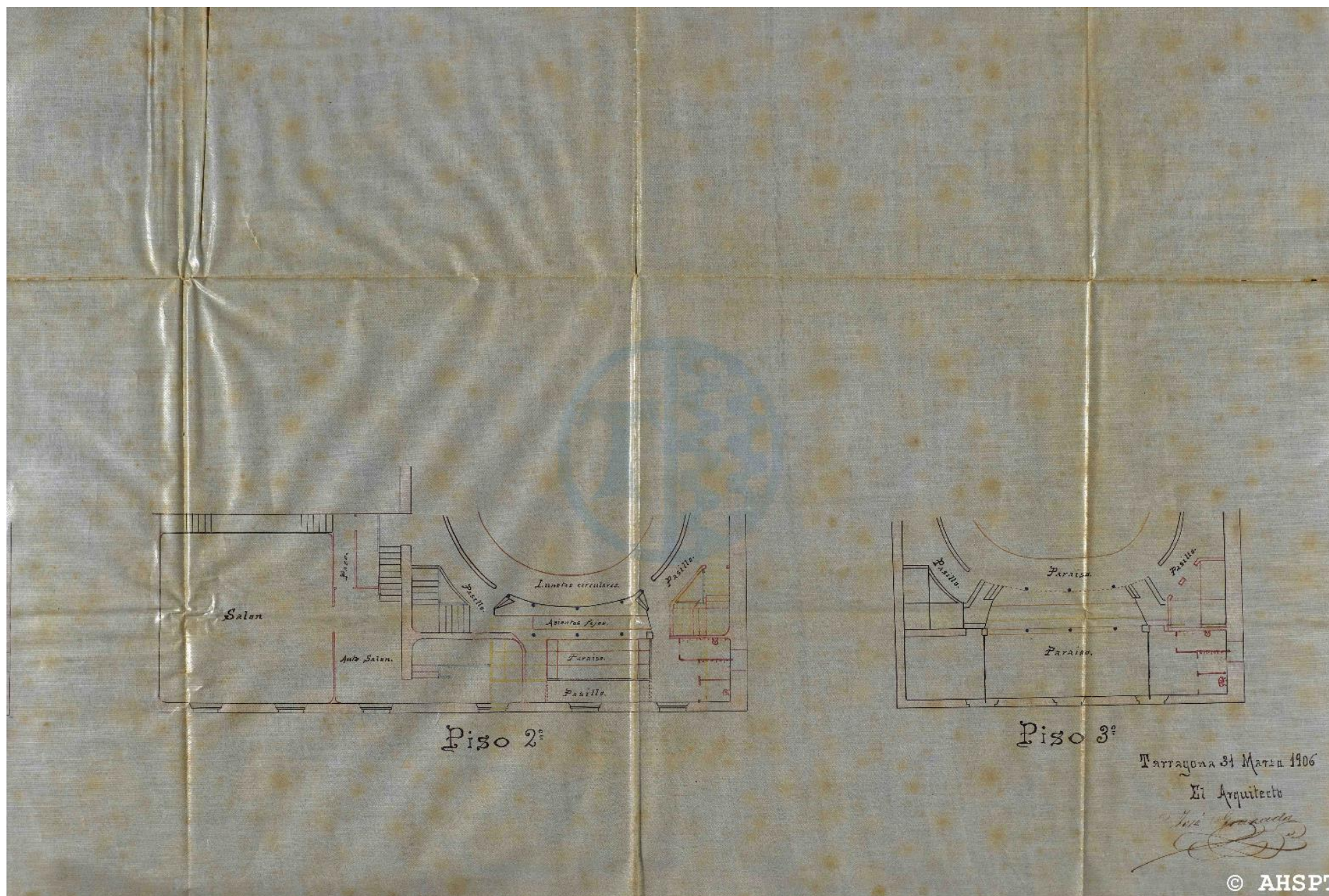
Plànols de 1906 projectats per l'arquitecte José Granada per encàrrec de l'Ateneu Tarragoní.
Escala 1: 0.50 m. AHSPST. Sèrie Obres i Reformes, subsèrie Teatre. U.C. 1572, capsa 90.
(Pàgines següents)











Introducció del document número 27, titulat *Construcción del nuevo teatro y cantidades invertidas en él* pertanyent al volum recopilatori de 1837⁸

Hospital. Teatro y Casa-Café. Tarragona

Posee el Pio Hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos de la Ciudad de Tarragona, y es de su propiedad, el Teatro y Casa-Café a él unida.

Este Teatro aunque no es de los más grandes, es uno de los buenos de España, y capaz a proporción del vecindario de esta ciudad.

Construcción

⁹En Administración celebrada el día 10 de Abril del año de 1820, por los Ilustres Señores Administradores de este hospital, se resolvió empezar la obra de este nuevo Teatro; y así es, que en los años de 1820, 1821 y 1822, a expensas y caudales del Pío Hospital de pobres enfermos de esta Ciudad, se construyó el Teatro y Casa-Café a él unida, al mismo sitio que ocupaba el Teatro antiguo, que también era propiedad del Pio Hospital, pero como este nuevo es de mucha más extensión que el citado antiguo, fue preciso ocupar parte de salas de los enfermos, el Cementerio viejo dit fosar del Hospital y otras piezas.

Esta expresada Administración celebrada el referido día 10 de Abril, en atención de los pocos fondos (que) tenia este hospital, se resolvió también, para atender a los gastos de la construcción del Teatro, vender a carta de gracia el huerto con su casita, situado en la partida nombrada Basas del Delme por el precio de 2.000 libras, como así se benefició. Igualmente se acordó firmar carta de pago a favor del Muy Ilustre Ayuntamiento de la presente Ciudad, de 3.000 libras, sirviendo en satisfacción de las pensiones que se adeudaban a este hospital de todos los censales que dicho Muy Ilustre Ayuntamiento le corresponde desde tiempo que fueron habilitados, hasta aquel año; hecha gracia de lo demás y también para los gastos del Teatro. Cuyas obras del nuevo Teatro y Casa Café, sin contar varias maderas y otros efectos que se aprovecharon del Teatro antiguo, con algunas decoraciones según las cuentas presentadas por D. Ramon Madriguera contador de este hospital, quien era el encargado del pago de ella, y aprestadas por la Ilustre Administración en 11 de Setiembre de 1822, y otras cuentas presentadas por el mismo, y también aprobadas por los Señores Administradores en otra Administración celebrada el día 19 de Junio del año 1823, cuyas dos cuentas juntas de lo satisfecho importaron la suma de 20.382 libras.

⁸ AHSPST. U. C.: 586, caps 42.

⁹ En anotació al marge esquerre: “José Prats y Antonio Boni, Canonigos, y D. Ramon Feliu y D. Jose Vidal y Garriga, Regidores”.

Inventari de 1825¹⁰

[foli 1]

Dia 7 de Abril de [·] 1825

Ynventari dels mobles y de mes cosas que existeixen en lo teatro las quals quedaran á carrech del Senyor Joseph Roch per la concervacio y descarrech del dit Senyor lo dia que faza entrega de tot lo que rebra lo dia primer o 2n de quaresma del Ayñ 1826.

Pesas de tramoyas	
Pou	1
Agullas de pape esguinsat de fusta	2
Caballs de Serrallonga	3
Agusil	1
Portal de Balem en dos pesas	2
trosos de llata pintadas de negra perla iluminacio	3
Cortina de drap	1
las montañas con gornidas y bellas esgui(n)sat de cartro pesas	7 [sobre el número 6]
Cortina gran gornida de pell per la porta	1
Infern con dos pesas	2
torna de drap pintat	1
Sepulcras de cartro esguinsat	7 [sobre el número 3]
dos Rodas de Sercols	2
quatra Glorias de paper esguinsat	4
Deú figuras de quadros format de pape bo y dolen	10
Deu quadros Figuras de cartro esguinsat	11
Casas de acampament	2
Gegant estropeat	1
Sortido de cartro usat	1
Capitells grans y petits	8
Cadira de Rodas de fusta	1
Pariguella de fusta	1

[foli 2]

[·] y finestra de carto usat	
Sol de cartro ab sa roda	1
Llanterna de moll de cartro usat	1
Gerros de Flos de cartro usat	5
mola de cartro y fusta	1
Barril bell	1
Caball de Don Juan de [·]	1
taula de la Sena usada	1
trosos de drap pintat	2
Palmetorias de un broch	7
Palmtorias de dos broch	9
Palmtorias de tres broch	16
B [·] de llums dels bestidos ab sas llaunas	30
Dotse llums del tablado de la musica	12
un Salamo de fusta pintad de bermell	1

¹⁰ AHSPST. Fons Teatre. Sèrie Béns mobles i immobles. Subsèrie Inventaris. U. C.: 1515, caps 88.

araña de cristal falta una bela de [·] y es de sis brochs	1
llums del faristol	7
abra de cartro	1
cadira en brasos de musen Josep	1
rechas de fusta	3
portas	3
cadiras [rumanas?/utumanas?]	2
un tros de muralla	1
Barcos de cartro	2
Banc de pañascos usats	2
Gradas ab son tablero	3
rampa de fusta	1
taulons	4
escala una	1

[foli 3]

Cordas de canam g(r)osas	6
[·] despart	1
cordas petites primas usadas	5
ferros de la Elebacio	3
corriolas de fusta	2
un tros de montaña	1
cordas usadas de talons	11
talons de teatro usats	9
Bambolinas de teatro	10
Bastidos de creu y [·] de [·] romput	28
Trono y la porta gran	2
dos caballs grans y la taula del [·] de [·]	3
ascula con tres graons	1
una bota con su car[·]	1
el Dragon	1
una [·] volant	1
tres torns de Elebacio con cordas y tot	3
[·] candelas de susteni los [·]	10
tablero de tapa de las escala	1
taulas de madera	3
banch de llunetas antigues no usats	2
tableros de corraderas	10
torns dos de dal els talons	2
dos talons de cartro bells	2
torna veu de llauna	1
quinque ab 12 palmatorias y 12 llums de oly corren	1
dos fanals sens bidres	2
Llunetes 127	127
fustas de faristols per la musica	5
Cadiras Bonas y dolentas	14

[foli 4]

Fustas de f[·] per la Musica	2
------------------------------	---

6 quartos del bestido ab clau una post y penja roba a cada hy	6
Clau de Entra al vestido els comichs	1
Clau del quarto del tablado a la dreta	1
Clau del entrar a desota el tablado	1
Clau de entrar al magatzem del teatro de dal	1
Claus del requarto de dins lo magatze	2
Clau del magatzem de baix	1
Claus del quarto del Alcayde	3
Clau de Entrada à desota [Palcos, a sota] lo Tablado per lo Teatro	1
lo que falta als [·] ---	

Nota un taulo del tablado del ultim bastido de 10 pams de llargaria suspitos	1
Fanal de las [targetas?] y ha 2 vidres algo romputs	1
Fanal del Ajuntamen	1
al Cobrado una cadira un banch de lluneta y una taula ab un calaix	
Clau de la porta del cubrado	1
Idm del cuarto del oli	1
Idem de la porta de entran al tablado	1
Idem del furrellat de la porta del cafe	1
Idem de las portas grans	2
Idel del Rexat de ferro	1
Idem de las portas del carer del corral	2
Idem dels palcos del primer pis	12
Idem dels palcos del segon pis	14
Idem dels palcos de Baix	2
Idem de la cayxa de las [targetas?]	2
idem del calaix del cobrado	1
Idem de dal als [·] entrar als talons y bambolinas	1

[foli 5]

Clau de la porta del Ospital entran per lo claustro	1
Idem de las lunetas	108
de las portas de Entrar a la Sala dels Balcons Claus	2
Llantías y [·]	11
Cortinas ab las Bo[·]as de cuiro de entran a las llunetas del teatro	2
Banchs de llunetas bellas ab honse acientos ab los Palcos de Baix	3
Banchs de llunetas bellas de tres hacientos al prime pis	5
Post de acientos als palcos del prime pis	5
Palcos ab gradas al prime pis	8
Banchs de llunetas bellas ab tres hacientos al segon pis	12
Post de acentar a dits palcos del segon pis	12
Palcos ab graderia al segon pis	2
Banchs de te[·] del segon pis [·]	
Banchs de te[·] del Galline [·]	
Numero de llunetas corrent lo total del teatro	132
[Pans?] existens a las llunetas	128
tablado del Ball cumplert y corrent ab las dos gradas de puixar taulons de dal dels talons de y	
Bambolinas de cap a cap	25
trosos de taulo de dal dels talons y Bambolinas	7
Banchs de llunetas bells al tablado ab tretse asientos	2

Inventari de 1885¹¹

[foli portada]

Inventario de los enseres que existen en el Teatro de esta Ciudad, hoy dia de la fecha

[foli 1]

Inventario del Teatro propiedad del Hospital de San Pablo y Santa Tecla de Tarragona

Enseres del Teatro

Telon de boca repintado corriente, en todas sus partes tanto de cuerdas como de garruchas, dos bastidores fijos en la embocadura del escenario, una bambolina fija. = La tela del telon será la del que servía para los dias de gala (antiguamente).

Salon Cerrado [en llapis: encerrado]

Compuesto de cuatro piezas y tres apliques, dos apliques mas de balcón ventana, cinco bambolinas tres de hilo y dos de algodón. = bambolinas en mal estado.

Una puerta repintada (á medio uso)

Salon verde cerrado

Compuesto de cinco piezas y dos apliques de balcon ventana, dos apliques de librería y un aplique de espejo, chimena mediano uso.

Decoracion de selva

Telon de selva larga. = mediano estado

Telon de selva corta. = mediano estado

Rompimiento de árbol. = inútil.

Tronco de árbol bambolina de hilo = inútil.

Ocho bastidores todos de hilo, mediano estado.

[foli 2]

Un rompimiento de selva de tres arcos = inútil.

Decoracion de jardín

Telon de jardin, de tela = servible.

Surtidor, terraza de flores = inútil.

Seis apliques con macetas de flores para los bastidores. Servibles.

Dos balustradas con niño de quita y pon en cada una Servibles.

Ocho macetas de flores, dos nuevas y seis repintadas. Servibles.

Ocho estatuas con sus pedestales. Servibles.

¹¹ AHSPST. Fons Teatre. Sèrie Béns mobles i immobles. Subsèrie Inventaris. U. C.: 1514, capsa 88. Subratllat original. Les valoracions (*servible*, *inútil*, *mal estado*, etc.) i les anotacions al marge són d'un autor distint (cal·ligrafia diferent).

Dos [·] repintados. Servibles.

Decoracion de salon medio

Salon con puerta practicable al foro

Cuatro bastidores

Dos puertas laterales [al marge, clau per als tres elements: medio uso]

Decoracion de Salon Regio

Un telon

Una bambolina de reompimiento

Seis bastidores. Mediano estado todo el decorado del salon regio.

Dos columnas

Dos balustradas.

Decoracion de Sala Verde

Un telon con puerta al foro.

Cuatro bastidores [al marge, clau per als dos elements: mediano estado]

Decoracion de Plaza

Un telon

Ocho bastidores [al marge, clau per als dos elements: mediano estado]

Decoracion de Casa blanca

Un telon con tres puertas al foro

Cuatro bastidores

Dos bambolinas [al marge, clau per als tres elements: medio uso]

[foli 3]

Dos puertas servibles

Dos ventanas, en mal estado.

Chimenea de campana en mal estado.

Decoracion de cárcel

Un telon con puerta al foro

Cuatro bastidores

Dos bambolinas

Una puerta [al marge, clau per als quatre elements: en mal estado]

Decoración gótica

Un telon

Seis bastidores

Dos rompimientos

Dos bambolinas [al marge, clau per als quatre elements: servible]

Decoracion de gruta

Un telon

Seis bastidores

Dos bambolinas [al marge, clau per als tres elements: en mal estado]

Decoracion cerrada, llamada de Luis XIII [sic]

Tres piezas con puerta

Dos piezas con puerta secreta

Cuatro piezas lisas [al marge, clau per als tres elements: servible]

Telones sueltos que juegan con varias decoraciones

Telon de Horizonte, servible. [anotació en llapis il·legible]

Telon de calle corto, servible.

Telon de sala corto, servible.

Dos forillos de sala ó sean dos telones pequeños en mal estado.

Tres olas de mar y una de tierra en mal estado.

Dos árboles en mal estado.

Tres palmeras en mal estado.

Once matorrales y arbustos. Inútil.

Un trono

Un forillo [al marge, clau per als dos elements: en mal estado]

Una fachada de Iglesia, dos piezas fachada y esquina. Servible.

[foli 4]

Fachada de hermita. Servible.

Una puerta suelta de fachada para telon. Inútil.

Una ventana de telon media. Servible.

Dos frontis de casa de 20 palmos de alto por diez de ancho con balconcitos y persianas pintados, de hilo con sus armazones. Servibles.

Un trono regio con su grada correspondiente. Servible.

Un biombo de tela. Servible.

Unas verjas con puerta. En mal estado.

Una caja de muertos. Inútil.

[al marge: medio uso] Un sepulcro de tela de cuatro piezas llamado [corpore?]

Siete piezas de monte. Medio uso.

Una escalera grande con barandilla. Medio uso.

Una escalera grande pero mas estrecha. Servible.

Una escalera grande, de mano, con trabesaños de haya nueva.

Otra escalera mas pequeña con garfios al extremo también nueva.

Tres escaleras compuestas de cuatro escalones de madera una de ellas inútil.

Una escalera para el escotillón, en mal estado.

Dos caballos de cinco pies, de ocho y medio palmos de alto. En mal estado.

Dos caballos de igual medida, de tres pies. Mal estado.

Dos bancos de peñasco. Inútiles.

Dos fachadas de palacio de 22 palmos de alto, de madera y tela. Servibles.

Dos puertas de salon con tragaluz encima. ½ uso

Dos trozos de columnas que hacen de pedestales todos buenos.

Dos trozos (de) pared muralla de algodón. Inútil.

Una puerta de dos hojas de algodón. Servibles.

Una tienda de campaña de algodón forrada de papel. Servibles.

[foli 5]

Dos sepulcros de transformación.

Otro sepulcro grande.

Un aplique de sepulcro.

Dos pedestales de Cementerio [al marge, clau per als quatre elements: servibles]

Un palenque de dos tablas y de dos palmos de ancho por diez y ocho palmos de largo y del grueso de medio [de medio] tablon de [Flandes?]. (bueno).

Cuatro palenques de tres y medio palmos de ancho y del grueso de medio tablon de [Flandes?] y diez y ocho palmos (de) largo con cuatro trabesaños y tres tablas en cada uno. (Buenos).

Cuatro palenques mas pequeños. En mal estado.

Dos piezas para dividir la escena en la funcion del traperero = Inútil.

Tres cabañas, la una [corporea?] con dos ventanas y una puerta, las otras dos de prespectiva bien embarilladas y de tela. á medio uso.

Un pilar con un nicho y un santo pintado

Una mula con un [borriquete?] y guía para andar.

Una galeria compuesta de cuatro piezas.

Un cuadro de un santo de cuerpo entero que es una puerta secreta, adecuada á la 1ª puerta de la decoración verde. Dos troncos para figurar cobertizo. **[al marge, clau per als sis elements: medio uso]**

Un puente figurando que cruza la escena, compuesto de cinco piezas. Medio uso.

Cuatro estatuas y dos pilares con bolas todo de tela y **[madera?]** muy endeble. Medio uso.

Dos barandillas de puente rústico. Medio uso.

Vista de Ciudad compuesta de tres piezas todas iguales. Medio uso.

Empalizada compuesta de tres piezas dos empalizadas y una puerta. (Medio uso)

Tres palenques de 18 palmos (de) largo por 3 y ½ (de) ancho viejos.

[foli 6]

Una fuente rústica

Seis piezas de muralla todas iguales

Cuatro torreones de muralla

Tres terraplenes de jardín

Una grada de jardín

Cuatro bambolinas de horizonte. **[al marge, clau per als sis elements: servibles]**

Dos antepechos, en mal estado.

Dos campanas, una fija en el escenario y otra en el telar para la subida y bajada del telón.

Otra campana de la presidencia con su conducto por donde pasa el alumbrado para su juego.

Decoracion de Gloria

Cuatro piezas pintadas de ángeles y una rueda. (medio uso)

Cinco piezas (de) muralla almenada. Medio uso

Cuatro piezas de cuerdas nuevas, que son para el telon de boca, las demás remendadas y en estado servible pero viejas.

Una roca que se transforma en boca de infierno. (en buen) **[en llapis: estado]**

Una pieza que representa un pilar con puerta de escape. (en buen estado)

[al marge: servible – bueno] Cuatro piezas pintadas representando barcas

Jardín del Faust compuesto de seis piezas.

Cuatro [·] de [·] con barretas y pomos de madera negros con cuatro pomos para sostenerlos para la puerta de entrada. Nuevos.

Dos arquillas con sus correpondientes cajones con cerradura y llave para poner las entradas, y otra arquilla o cajón con cerradura y llave para la puerta del café, las dos de la puerta principal en buen estado, la del café á medio uso.

Un telon pequeño para el Faust repintado en Nov. del

[foli 7]

año 1885 cuya tela era la del telón de boca que se quitó por viejo el mismo año.

En la embocadura del escenario

Un reloj comprado al relojero Señor Besses en Abril de 1847, colocado encima de la boca del escenario y tiene su puerta con cerradura y llave por donde se le dá cuerda todo en buen uso y corriente.

Un torno colocado en un costado del telar para las [ventillolas?] del patio.

Una escalera de gato para subir al telar.

El tablado de la escena hecho en 1851 con sus escotillones y puntales correspondientes y una elevación con su torno y correspondientes garruchas y cuerdas para la maquinaria. La cuerda mala, lo demás del tablado en mediano estado.

[al marge, en llapis: forma parte del escotillón =] Un tablado grueso para tapar el foro del [contrapojo?] debajo del tablado. (En mal estado).

Tres hierros de elevación.

Un tornavoz reformado en 1856.

Un tornavoz de madera y forrado por dentro de de hojalata y por fuera de terciopelo.

[al marge: en mal estado] Dos tablas para hacer oscuras las baterías.

Dos apliques de madera y forrados de terciopelo para las antedichas tablas.

[al marge: en mal estado] Dos enverjados de hierro sugetos al tablado por medio de cuatro tornillos en frente de las baterías.

[al marge, en llapis: no existen =] Dos escalesras corrientes para subir encima de los telones una a cada lado.

Dos mesas grandes. Servibles [al marge, en llapis: no existen]

El telar, de maderaje, corriente pero viejo (al mismo tiempo servible) [al marge en llapis: pero en mal estado]

[foli 8]

Patio

Una caja para la música llamada armónica, con su barandilla de madera nueva con una abertura lateral y otra al centro, para la entrada y salida de los músicos.

Diez hileras de lunetas que componen 164 guarecidas de terciopelo-Utrech. En mal estado en cuanto al terciopelo.

[al marge: en mal estado]. Una puerta mampara con una cortina en la entrada del centro de las lunetas.

Dos puertas laterales al patio. Buenas.

Tres puertas de enrejado de madera, una para la puerta de la entrada principal, otra para la puerta de la calle del Hospital y otra para la del Café. (Servibles).

En la puerta de la entrada principal una mampara de madera de dos hojas con dos cristales y muelles. En la parte interior una puerta con cerradura y llave todo en buen estado. Ó sea nuevo.

Palcos plateas

Catorce palcos con sus veinte y ocho perchas, cuatro de las cuales inservibles

Una puerta en cada palco con sus picaportes y llaves correspondientes. (de llaves hay varias de rotas).

Palco de la Presidencia

Dos sillones con sus almohadones.

Cuatro sillas

Una cortina en la puerta. (rota)

Una colgadura en la embocadura del palco

Dos bancos con asientos en el cuarto de descanso.

Un espejo

[foli 9]

Una mesa clavada en la pared

Una vidriera de quita y pon

Una mesa

dos sillas

dos llaves una del palco y otra del cuarto de descanso

dos armarios ó sean huecos en la pared con sus puertas y llaves correspondientes

Palcos primer piso

Catorce palcos, uno de ellos reservado para la Administracion, con perchas i asientos ó sillas, cerraduras y llaves, pasamanos de Utrech. (mediano uso).

Palcos de segundo piso

Doce palcos con sus perchas, asientos o sillas, cerraduras y llaves correspondientes. (medio uso).

En el centro dos filas de lunetas de galeria y dos filas de asientos fijos constando las primeras de veinte y seis asientos y los segundos de veinte y seis asientos con unas barillas de hierro para dividir las localidades. Las lunetas en mal estado y los asientos nuevos.

Detrás cinco bancos de madera igual que en el tercer piso. (buenos)

Tercer piso

Tertulia con su graderia de tres escalones en todo el redor y en el centro una escalinata de siete escalones. (El redondel en mal estado y el centro bueno).

Cuartos de los actores

Once cuartos para vestirse los actores, ocho en el corredor y tres debajo del escenario. (En mal estado).

Un [bazar?] en cada uno de los cuartos. (En mal estado)

Dos perchas en cada cuarto.

En el extremo del corredor una ventana y el escudaso con su puerta, asiento y tapadera correspondientes.

[foli 10]

Cuarto de cobranza

Un cuarto para el cobrador con dos puertas con sus cerraduras y llaves.

Una ventana ó taquilla para el despacho de entradas y demás con su puertecita con aldaba de hierro y reja, que dá a la Rambla. [al marge, clau per als dos elements: bueno]

Otra ventana o mostrador que dá al interior de la entrada, con su puerta y aldaba de hierro.

Un mostrador con cajón cerradura y llave. [al marge, clau per als dos elements: medio uso]

Dos sillas.

Alumbrado

Un cuartito debajo de la escalera con puerta cerradura y llave, donde hay el contador ó regulador del gás.

Dos baterías con dos conductos de plomo con ocho mecheros en cada uno con su llave en la [·] del apuntador para disminuir o aumentar la luz.

En los once cuartos de los actores un aparato en cada uno de dos mecheros con llaves todo corriente.

Una luz en el corredor.

Otra en el lugar escusado.

Otra en la escalera del escenario.

Otra en el cuarto del conserje.

Otra en el ante-cuarto de los comparsas

Dos debajo del escenario, todas corrientes de mecheros y llaves.

Un contador ó regulador próximo al cuarto

[foli 11]

del Conserje, en un cuarto con su puerta, cerradura y llave.

Cuatro llaves para abrir el gas de los dos contadores y varales.

Tres puertecitas de madera con visagras y cerraduras con una sola llave para abrir los conductos o cañerías que conducen el gas a los aparatos del primer piso, segundo y gallinero.

Dos puertas que se abren, la una con la llave de las puertas antedichas y otra sin llave para cerrar el depósito de las cañerías de los [hers?], con cinco llaves de paso todas buenas y en un buen estado.

Tres [hers?] de once luces uno, y los otros dos de doce luces con mecheros, gomas y tubería de plomo, todo en buen uso o estado.

Dos faroles de hierro con cristales blancos y rojos en la fachada del Teatro. (nuevos).

Corredor de los palcos de primer piso dos mecheros con llaves, todo corriente.

Otra luz en el cuarto de descanso de la presidencia con tubo y llave corriente.

Corredor del segundo piso dos luces con mecheros y llaves.

Corredor del tercer piso dos luces con mechero y llave.

Corredor de plateas seis luces con llaves y mecheros.

Puerta de entrada una luz con llave y mechero.

En el cuarto de cobranza dos luces corrientes.

En el cuarto de contaduría una luz corriente.

[foli 12]

Lugares escusados en número de tres con una luz en cada uno todo corriente.

En las escaleras de la parte de los lugares escusados una luz y en la parte de la contaduría tres luces todas corrientes.

En el salón de descanso de los [palcos] plateas cuatro luces con globos y mecheros y llaves todo corrientes.

En el salón de descanso del piso principal cuatro luces con llaves y mecheros todo corriente.

En las salas del segundo piso dos luces y en el interior de la tertulia otras dos luces todo corriente.

En el interior de la tertulia ó gallinero dos luces todo corriente.

En los antepechos de los palcos de primer piso hay ocho aparatos de tres mecheros cada uno con tres globos de cristal en cada uno de los aparatos.

En el palco de la presidencia, dos aparatos con tres luces y tres globos en cada uno todo corriente.

En los antepechos de los palcos de segundo piso ocho aparatos con dos mecheros y dos globos en cada uno todo corriente.

En los palcos número 1, 7, 9 y 15 un aparato de gas con mechero y llaves, todo corriente, en cada uno.

En los palcos proskenios de primer piso y plateas en número de cuatro una luz en cada uno con mechero y llave, todo corriente.

[foli 13]

Hay seis palcos proskenios, dos en el primer piso, dos en el segundo y dos en la platea: los de platea y principales tienen bancos, sillas y sillones, y son guarnecidos por los tres abonados. Los de segundo piso tienen sillas, todo corriente.

Enseres para los días de iluminación

Doce hacheras para colocarlas en los balcones. Inútiles.

Cuatro mecheras para colocar en el palco de la presidencia, todos de madera y forrados de papel. Inútil.

Tablado para los saraos

Un tablado que cubre todo el patio desde la embocadura del escenario hasta la puerta que da entrada en las lunetas por el centro cubriendo todas las lunetas, con sus travesaños de encaje y sus puntales y tablones para formar las encaballadas, todo corriente.

Tres gradas para subir al tablado los días de baile. (Viejas pero servibles).

Las puertas de balcones y ventanas como igualmente las puertas del Teatro están corrientes excepto que tienen las vidrieras 3 cristales rotos y las ventanas algunas en mal estado.

Llaves

Además de las que tiene marcados este inventario en algunos de sus puntos, tiene el Alcaide en su poder las siguientes.

Dos llaves de las puertas grandes.

Una del cerrojo de la puerta del Café.

[foli 14]

Otras de las dos puertas de la calle del Hospital.

Otra de la puerta de la tribuna del segundo piso.

Otra de la puerta de la calle que comunica con su habitación.

Otra del almacén que el mismo habita.

Otras tres de la cocina y los dos cuartos inmediatos.

Sillas

Sillas nuevas pintadas de negro ochenta; seis de las cuales estan rotas, y las setenta y cuatro muy usadas.

Sillas blancas cuarenta, también muy usadas pero todas servibles.

Sillas banca viejas sesenta, bastante estropeadas.

[línia de separació]

En los antepechos del primer piso cuatro aparatos para velas en los días de función para un caso de incendio, segun ordenó el Sr. Gobernador, los cuales aparatos tienen tres mecheros cada uno. (Nuevos)

Nuevo almacén de debajo del escenario

Una ventana con su reja de hierro con su puerta ventana. (Viejo)

Cuarto en donde está el reloj del gas debajo del escenario.

[línia de separació]

Una ventana con su reja de hierro y enrejado de alambres. (Viejo).

Tarr*

[foli 15]

*agona 14 de Julio de 1885

El Arrendatario

Miguel Queralt

Nota. Si bien este inventario lleva fecha de 14 de Julio del corriente año, que es cuando se tenía que hacer, no se hizo hasta el día primero de Diciembre del mismo, por causa de las obras que se querían practicar en este Teatro, pero que los enseres que en él constan son los que efectivamente existían en primero de Julio, que es la fecha en que se hizo cargo del mencionado local el arrendatario D. Miquel Queralt.

Tarragona, 1.º de octubre 1885

P. O. del Contador

Emilio Martínez

Documents relatius als arrendaments del Teatre Principal pertanyents al fons de l'AHSPST

1. *Temporada 1863-64*

Acta de la subhasta pública del dia 22 de juny de 1863, convocada a les 12 hores¹²

En la ciudad de Tarragona, a veinte y dos de junio de mil ocho cientos sesenta y tres. Siendo la hora designada en el anuncio inserto en el Boletín Oficial de esta provincia y demás diarios de la misma, reunida la Ilustre Administración del Santo Hospital (de San Pablo) y San(ta) Tecla de Pobres enfermos de esta ciudad en el local designado al efecto. Se presentó el pregonero, D. Bernardo Sendrós e hizo la relación siguiente: que habiéndose presentado D. José M.^a Cirera y compañía, vecino de Barcelona después de enterado del pliego de condiciones bajo el cual de subasta el arriendo del teatro durante el año cómico que principia desde primero de julio del presente y concluye en treinta de junio de mil ochocientos sesenta y cuatro, y después de dadas las dos las tres [sic] (horas) ha ofrecido la cantidad de diez y ocho mil dos cientos reales, y habiendo sido el mejor postor se le adjudicó el remate a su favor por la expresada cantidad de diez y ocho mil dos cientos reales. Y habiéndosele advertido que dentro de las veinte y cuatro horas de habersele adjudicado dicha subasta debía proceder al depósito en la Caja de Depósitos, y habiéndose así aceptado el rematante, lo firmó [crida, a sota: como los señores administradores [']] conmigo, el escribano, de (lo) que doy fe.

[Signatures de: Ramon Viomet i Josep M. Albanès, canonges; Salustiano Real de Llorach i Rafel Cañellas, regidors. Bernardo Sendrós, pregoner; José M. Cirera, arrendatari i Juan Balcells, notari substitut de D. José Antonio Albiñana].

2. *Temporada 1864-65*

Plec de condicions¹³

[Segell de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla]

Pliego de condiciones para el arriendo del teatro, propiedad del Pio Hospital de S. Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos de esta ciudad, con los aparejos y enseres que en él se encuentran hábiles y corrientes, cuyo arriendo se concederá a favor del más beneficioso licitador a juicio de la Administración del mismo Hospital bajo el tipo de diez y ocho mil reales vellón y con los pactos siguientes:

1. ° Sepa el arrendatario que no se admitirá postura que no cubra el tipo que arriba queda fijado.
2. ° Sepa el arrendatario que el teatro se arrienda para las diversiones públicas a que se destinan esta clase de establecimiento y por el término de un año, a contar desde primero de Julio próximo, hasta treinta de junio del año siguiente mil ocho cientos sesenta y cinco, ambos inclusive.
3. ° Sepa el arrendatario que si a la vez se solicitase su uso por diferentes compañías y para distintos espectáculos, la preferencia se acordará por la Autoridad; pero durante el año de arriendo serán a favor de dicho arrendatario todos los productos de toda clase de representaciones y diversiones públicas que se hagan en dicho teatro.

¹² AHSPST. *Esborrany i copiadors*: U. C.: 27, capsa 6.

¹³ AHSPST. *Ibidem*.

4. ° Sepa el arrendatario que en los días de gala y demás que el teatro deba estar iluminado, deberá hacerlo a sus costas en cuanto al exterior del edificio (puesto que el interior ya lo está por medio del gas que corre de su cuenta) y al efecto la Administración le facilitará los mecheros para los balcones, así como el retrato de Su Majestad la Reina, para colocarlo en el lugar que corresponde.

5. ° Será obligación del arrendatario tener siempre limpio el interior y exterior del teatro, y así mismo conservar a sus costas todos los muebles y enseres del mismo, incluso los aparatos del gas y sus tubos, y reparar y hacer nuevo todo lo que se rompa o desbarate, sin poder extraer cosa alguna de dentro del edificio, sin expresa licencia de la Administración.

6. ° Sepa el arrendatario que en caso de desgracia mayor o detrimento natural en el edificio y muebles por incendio, tempestad u otra desgracia extraordinaria, será a cargo de la Administración el enmendarla o repararla en cuanto no sea por culpa o descuido del arrendatario o de cualquier persona de los que operan dentro de las tablas, en cuyo caso serán siempre a cargo del arrendatario ponerlo otra vez corriente como estaba antes de la desgracia. Y para mayor vigilancia de dicho teatro y efectos del mismo, pondrá la Administración un alcaide de su confianza que resida constantemente en el teatro y particularmente en las horas de función y todas las noches y siempre que amenace tempestad de agua y piedra, para cuyo efecto se le cede la habitación que tiene señalada. El alcaide referido tendrá sumo cuidado durante la función, tanto en las tablas como debajo de ellas y amonestará a las personas encargadas de la maquinaria vayan con cuidado sobre todo en aquellas representaciones que requieran más luces y fuegos artificiales; y después de la función deberá hacer por todo el teatro un riguroso registro a fin de cerciorarse bien que todas las luces estén bien apagadas y de que no queda persona alguna en él.

Deberá cerrar todas las ventanas y puertas exteriores, y cuidar no se malbarate mueble alguno de dicho teatro; dando parte de todo a la Administración; y en caso que esta notase falta alguna de su cumplimiento podrá removerlo, dando conocimiento de ella al arrendatario.

7. ° Sepa el arrendatario que será obligación del alcaide el cuidar del alumbrado del gas, así en la parte interior como en la exterior de dicho teatro, al cual deberá pagarle por cada noche de función o espectáculo ocho reales vellón, y por cada baile público o de sociedad y cuantos tenga a bien dar el arrendatario veinte reales vellón, sin perjuicio de los cuatro reales diarios que le corresponden como alcaide. Siendo además obligación de éste el vigilar y no permitir que por persona alguna se introduzcan en el teatro bebidas ni refrescos, ni meriendas de ninguna clase, puesto que para ello está el café en comunicación con dicho teatro; como así mismo tener los frontis del teatro limpios en conformidad con los bandos de policía.

8. ° Sepa el arrendatario que en el caso de convenirle variar alguna cosa del teatro para acomodarla a otra función distinta, o mejorar cualquiera decoración del palco escénico, podrá verificarlo, pero siempre con previo aviso y beneplácito de la Administración, pagando a sus costas lo que habrá variado, y reponerlo después al mismo estado que tenía antes, si así lo juzgara conveniente la Administración, quedando a la mejora que acaso resultase a beneficio del teatro.

9. ° Sepa el arrendatario que no se comprende en el arriendo, el palco de la presidencia, que quedará para su objeto, ni el número diez que deberá quedar a beneficio de la Administración, reservándose esta la entrada franca y libre para los señores que la componen, tanto en las horas de función, como en las de ensayo y demás del día; y dicho arrendatario tendrá obligación de facilitar una luneta y entrada gratis al relojero, que deberá ser personal por el trabajo que tiene de cuidar del reloj puesto sobre el escenario, a cuyo cargo estará además componerlo siempre que sea necesario, á cual efecto se le entregará la llave del puesto donde está colocado.

10. Sepa el arrendatario que la Administración se reserva la facultad de inspeccionar y examinar a todas horas por sí, o por la persona que delegase, el teatro y sus almacenes, á cual efecto deberá dicho arrendatario franquearle las llaves, siempre que se le pidan.

11. Sepa el arrendatario que la Administración le entrega en buen estado servible y corriente las decoraciones existentes, tablado, lunetas y bancos de la cazuela, cuidando de renovar a su juicio prudencial todo lo que sea inservible de los referidos efectos, bajo inventario por duplicado firmado por dicho arrendatario y la persona que dicha Administración delegue.

12. Sepa el arrendatario que al concluir el arriendo deberá dejar servible y corriente todo lo que se le habrá entregado mediante el inventario expresado en el artículo anterior, al cual se añadirá todo lo demás que se haga durante el arriendo y que deberá quedar a beneficio del establecimiento.

13. Sepa el arrendatario que el precio por el cual se libraré el arriendo deberá depositarlo en metálico y no en ninguna clase de papel dentro las veinte y cuatro horas de habersele librado en la Caja de Depósitos de ésta provincia a disposición de la Administración, la cual lo percibirá por trimestres vencidos, o bien el todo al concluir el arriendo, según mejor le acomode, sin intervención del arrendatario, quedando á favor de éste el interés que rinda dicho depósito.

14. Sepa el arrendatario que á mas del precio que ofrezca deberá pagar al infrascrito escribano secretario los honorarios de subasta, remate y papel sellado, registro de hipotecas de la escritura de arriendo, de la que deberá entregar una copia auténtica a la Administración y satisfacer así mismo sus derechos al pregonero por dicha subasta y remate.

15. Finalmente sepa el arrendatario, que en cuanto a todo lo demás de que no se hace mérito en los precedentes capítulos, deberá ceñirse estrictamente a lo prevenido en el Reglamento de Teatros de veinte y ocho de julio de mil ocho cientos cincuenta y dos.

Tarragona, tres de junio de mil ocho cientos sesenta y cuatro.

P. A. D. L. I. A.
José Antonio Albiñana de Borràs

[rúbrica]

Sol·licitud de Josep M. Llauradó, Antoni Gatell i Joan Pla del 4 de març de 1865¹⁴

[Segell]

Muy Ilustres Señores

Don José Llauradó, D. Antonio Gatell, y Don Juan Plá, vecinos de la presente ciudad y actuales arrendatarios de la casa teatro de la misma acuden respetuosos a Vuestra Ilustre y exponen: Que hechos públicos que no es necesario explicar, por ser de todos conocidos, obligan a los recurrentes a implorar clemencia de esa Ilustre Junta económica, esperando en tal benevolencia de los dignos señores que la forman.

Al constituirse los recurrentes en arrendatarios del teatro, lo hicieron en delegación tácita de sus compañeros, que lo son diez y nueve individuos más, todos artesanos, y dedicados a la música, formando juntos la orquesta del teatro.

Por el estímulo de tocar en el teatro para darse a conocer, lo cual no es censurable en los artistas, pujaron el arriendo del mismo elevando el tipo de la subasta a una crecida cantidad,

¹⁴¹⁴ AHSPST: *Esborrany i copiadors*: U. C.: 31 , caps 6.

muy superior al producto que hasta ahora ha venido reportando dicho edificio al Santo Hospital.

Es notorio el sacrificio que se impusieron los recurrentes y sus representados, por atender al pago de la obligación que contrajeron pues al subarrendar la casa al empresario que formó la compañía dramática, se la cedieron por diez y seis mil reales tipo igual al que se satisfizo en el año anterior, y sabido es que no obstante tal sacrificio, este empresario faltando a lo estipulado se declaró en quiebra dejando de abonar a los recurrentes once mil reales devengados por el arriendo del coliseo, y por salario de la orquesta.

Todos los músicos que sufren en los perjuicios son artesanos que viven de su trabajo, y para poder atender mejor al sustento de sus familias dedican los ratos de descanso a tocar en teatros bailes y demás diversiones públicas, pero a consecuencia de las circunstancias expresadas, después de tan penoso trabajo, se hallan sin percibir un real desde el mes de Agosto hasta hoy, porque sus salarios como músicos los depositan íntegros para atender al pago del arriendo del teatro, y no aun así podrán allegar los suficientes fondos, y para cubrir el compromiso contratado, tendrán que recurrir a sacrificios muy sensibles, todos ocasionados por la quiebra del mencionado empresario.

Ilustres señores, la virtud de los artesanos que nos honramos de representar no puede explicarse, y únicamente se comprende considerando la penosa obligación que resignados están llevando a cabo, demostrarlo [seria?] desconocer la comprensión y buenos sentimientos de esa Ilustre Corporación a los cuales se acoge y

Suplica tenga la bondad de rebajarles del precio del arriendo de la casa Teatro aquella cantidad que consideren prudente atendidas las imprevistas desgracias que pesan sobre una clase artesana y laboriosa y así lo hacen como lo esperan atendida su benevolencia lo reciban a especial favor que les dejará agradecidos y obligados mientras vivan. Tarragona, 4 de marzo de 1865.

[Signen: Juan Plá, Antonio Gatell, José Llauredó]

Ilustres Señores de la Administración del Hospital de San Pablo y Santa Tecla

Decret de la Junta Administrativa [esborrany sense data]¹⁵

Decreto. Tarragona

Vista la solicitud presentada por Don José Llauredó, Don Antonio Gatell y Don Juan Plá, arrendatarios del Teatro de propiedad de este Hospital para el año cómico de 1864 a 1865.

Resultando que se celebró la subasta muy legal en todos sus actos con las solemnidades debidas, previa la competente autorización del señor Gobernador de la provincia.

Resultando que los solicitantes en el acto de la subasta se hallaban dispuestos a dar por el arriendo cualquier cantidad excesiva con tal de quedarse ellos el teatro y que teniendo esto en cuenta la Administración porque no lo ignoraba, remató a su favor el arriendo por un real más que no habían ofrecido los demás licitadores, pudiendo hacer mayor partida si se hubiese demorada minutos más el remate.

¹⁵ *Ibidem*.

Resultando que si bien este año del arriendo del teatro se ha sacado diez mil reales más que regularmente [lograron?] los anteriores, pero estos por la Administración los ha gastado en las recomposiciones que hizo de las lunetas para que el público estuviera con mayor comodidad, y que no deja de redundar en beneficio de los empresarios, mientras que también se ha gastado una respetable cantidad para el seguro [sic] del edificio teatro, todo para más seguridad de los mismos.

Considerando que si se atendiese sin embargo a ninguna reclamación del presente estilo sería sentar la Administración un mal precedente para los arriendos sucesivos, al paso que podrían creerse los demás licitadores que empezaron la subasta de que la Administración estaba en connivencia con los actuales arrendatarios cuyo mal nombre a todo trance debe evitar.

Considerando por otra parte que la Administración tiene a su cargo la representación de intereses de pobres y que los [·] se tratan, son otros de los que administra, no puede sin faltar a los actos [·] consentir se perjudiquen en lo más mínimo aquellos y

Considerando por último que los recurrentes al tomar el arriendo del teatro lo harían sin duda con ánimos de lucrarse hubieran experimentado grandes beneficios bien seguro que no habrían regalado un maravedís a la Administración, luego pues es regular que si la suerte ha sido adversa carguen sobre si con las pérdidas que tengan, puesto que son azares del negocio. No ha lugar ha [sic] hacerles ninguna rebaja o gracia conforme solicitan del arriendo del teatro. Así lo acordó la Ilustre Administración de (lo) que doy fe.

3. Temporada 1865-66

Variedades. Teatro (*Diario de Tarragona*, 11 de maig de 1865). Sense signar

El día 30 de Abril dio su última función la compañía de verso que actuó en nuestro Teatro durante el año cómico de 1864 á 1865 bajo la dirección de don José Saez.

Creemos que nuestros lectores verán con gusto la siguiente relación que comprende el número de funciones que se han dado durante los siete meses y medio que ha estado abierto desde el 15 de setiembre de 1864 al 30 de abril del actual, y el número de producciones dramáticas que se han puesto en escena una, dos, tres y cuatro veces.

Durante dichos meses se han dado 204 funciones.

Entre comedias, dramas y piezas se han representado 354 repartidas del modo siguiente:

Comedias y dramas en dos ó mas actos 190.

Piezas ó comedias en un acto 164.

De las 190 comedias 29 se han puesto en escena una sola vez, 58 dos veces, 14 tres veces, y 2 cuatro veces.

De las 164 piezas 27 se han puesto en escena una vez, 55 dos veces, 16 tres veces, y 2 cuatro veces.

En cuanto á novedades muy pocas ha presentado la empresa este año, pues que tan solo hemos visto *Las cañas se vuelven lanzas*, *El corazón en la mano* y algunas piezas catalanas; todas las demás producciones eran ya conocidas del público, y este fue uno de los motivos porque se observó menor concurrencia en general, si exceptuamos los días festivos.

Se nos dirá que el Teatro de Tarragona no tiene defensa, que es como si dijéramos que las empresas con mas probabilidades de perder que de ganar no se atreven a mayores gastos, y no podemos negar la verdad de lo que se nos diga.

Los gastos en cada funcion ascienden a unos nuevecientos reales contando los de compañía, alquiler de la casa, alumbrado, música, guardarropia, porteros, etc. etc. cuya cantidad multiplicada por veinte y seis que son las funciones de cada abono asciende a 23.400 reales. Los productos son por término medio 12.000 reales de abono, 6.000 de entradas en cinco días festivos y unos 3.000 reales por las entradas sueltas en los días restantes, que todo importa 21.000 reales.

Diferencia de medios en contra de la empresa 2.400 rs. cada abono.

Entiéndase que nuestro cálculo es aproximado en pro y en contra, y lo mas que puede resultar es cero.

¿Qué causas reconoce el poco halagüeño porvenir de las empresas en nuestro Teatro?

Vamos á esponerlas y ojalá sean tomadas en consideracion por quien puede y debe.

El Teatro de Tarragona es una finca que pertenece á un establecimiento de beneficencia, al hospital, y sus administradores están en el deber de hacerlo lo mas productivo posible, mejorándolo al efecto. El ser administrador no implica solamente ser revisor de cuentas, le va anexo el deber de arbitrar recursos, hollar dificultades, superar obstáculos, buscar medios para que los bienes administrados prosperen y den pingües rentas.

Que el Teatro de esta capital es pequeño en la actualidad, todos lo reconocen.

Dicen algunos, no está lleno todos los dias, absurdo: ningun teatro se llena todos los dias.

¿Qué ventajas puede reportar el ser más grande?

Lo diremos, tienen una relación tan directa la capacidad de un teatro con los productos que puede dar, es tan evidente que pueden actuar mejores compañías y atraer mas concurrencia, que seria ofender la penetracion de nuestros lectores decirles que cuanto mas grande mas gente cabe, y habria mas abono, que como una empresa podria contar con mayores productos no repararia en el ajuste de buenas partes, y que cuanto mejor fuese la compañía mas concurrencia habría en el Teatro. Esto lo reconocen cuantos tienen sentido comun, y de este modo podrian ser empresarios otros que no fuesen músicos ó actores, únicos que en el estado actual pueden serlo. Entra pues en el interés de la administacion del hospital reconstruir el Teatro bajo los planos que tanto tiempo hace formó el señor Arquitecto Barba, y de los que entonces nos ocupamos ya.

Se nos dirá que por su parte hizo cuanto podía la administracion, pero estuvo muy acertada al dar al público su proyecto? Si en lugar de las circulares que ningun resultado dieron, porque no podian darlo la citada administracion hubiese invitado á diez ó doce personas pudientes para manifestarles su situacion y sus deseos hubiese apelado á su filantropia por tratarse de favorecer á un establecimiento de beneficencia, y se hubiese puesto de acuerdo con ellos para llevar á cabo su proyecto, estamos ciertos de que esas mismas personas tratándose de una cuestion de honra para Tarragona no solo hubieran facilitado una parte de sus capitales, si que tambien hubieran logrado que otras se les asociasen para llevar á cabo la tan indispensable reconstruccion del Teatro.

En Tarragona es de absoluta necesidad el Teatro porque es una ciudad que no ofrece muchas diversiones, y siendo así no deberá estrañarse que abogemos para que tenga las condiciones que el aumento de poblacion, la ilustracion, y los adelantos del siglo hacen indispensables.

Si la administracion del hospital mirando con indiferencia un asunto tan vital para el establecimiento no atiende á nuestras indicaciones, secundaremos con todas nuestras fuerzas lo proyectado por algunos que tratan de sacar honra y provecho con la construccion de un teatro de nueva planta, y si otras veces se ha desistido de ello por no dejar perjudicados los intereses de dicho asilo, quizá esta vez no suceda lo mismo.

Interin la administracion resuelve lo mas conveniente á los intereses que le están confiados y que reclama Tarragona, permítanos que le hagamos presente que no debe hacerse la ilusion de que en la próxima subasta suba el precio del arriendo á una cantidad fabulosa como la de este año. Nosotros le aconsejaremos que fije un tipo mas bajo, mas en armonia con las condiciones de la finca y que en el pliego que de ellas forme añada algunas que sin perjudicarse haga mas asequible la casa, debiendo introducir entre otras la de que para tomar parte en la licitacion sea requisito indispensable dejar depositada una cantidad que deberá responder durante un año de los compromisos y cumplimiento de las condiciones que el arrendatario contraiga y evitará que pueda especularse dejando perjudicados intereses particulares y los derechos del público.

Esta es nuestra opinion, esto es lo que reclama Tarragona, y no cesaremos en nuestro propósito hasta que el Teatro sea digna de nuestra capital.

J. M. R.

Sol·licitud d'anul·lació de l'article 4t del plec de condicions (1865-1866)¹⁶

[Segell]

Muy Ilustres Señores

D. José Llauradó, vecino de esta ciudad, arrendatario de la casa-teatro para el año de 1865 a 1866 y los demás individuos que inscriba perteneciente todos a la orquesta que según escritura por ante D. José Antonio Albiñana debe tocar en el mismo, acuden ante Vuestra Ilustre y atentamente exponen:

Que habiendo D. Juan Aguilar renunciado ante todos nosotros reunidos en corporación, la dirección de la orquesta y habiendo también entrado en trato con los músicos D. Francisco Bonet y D. Antonio Soler faltando así a la cláusula de la citada escritura cuya copia obra en poder de esa Ilustre Administración y por donde podrá Vuestra Ilustre ver que había convenido y firmado no unirse en los mismos citados.

Suplicamos tenga a bien anular la parte del pliego de condiciones de arriendo por la que se previene sea el expresado Aguilar el director, con tanta más razón por cuanto él mismo ha renunciado este cargo.

Gracia que nos prometemos alcanzar de la justicia con que obra esa Ilustre Corporación.

Tarragona, 26 de junio de 1865.

[Signen els 19 músics de l'orquestra: José Maria Serret, José Clará, José García Fernández, José Llauradó, Antonio Gatell, Antonio Martí, Agustín Llaberia, Agustín Gil, Miguel Nel·lo, Fermin Fernández, José Alegret, Mariano Martí, Ramon Martí, Juan

¹⁶ AHSPST. *Esborranyes d'actes i correspondència adjunta*. U. C.: 29, caps 6.

Prunera, Francisco Fornés, Ramon Blay, Juan Plá, Pablo M. Guinovart i Buenaventura Plá].

4. *Temporada 1866-67*

Carta de l'actor Manuel Gamir Aparicio¹⁷

Señor D. José Boada,

Muy Señor mío: Al marcharse usted anoche de mi cuarto, me hicieron notar que tal vez no nos habíamos comprendido bien y a fin de evitar cualquier interpretación perjudicial a nuestros respectivos intereses voy a aclararlo de una vez por escrito, a fin de que usted pueda tratar con la junta este asunto con toda seguridad y precisión.

Si la Administración ofrece costear lo que figura en la lista presentada por el pintor, la Empresa se compromete a dar un beneficio a favor de los pobres del Santo Hospital, cuyo ingreso, excepto el abono, quedará a favor de los pobres y solo en el caso de que el producto de dicha función exceda de mil reales, podrá la empresa retirar el importe del gasto ordinario; pero entendiéndose que si no llega el producto a los mil reales queda la empresa obligada a dar otro beneficio en igual forma que el anterior.

Cuando yo me propongo hacer una cosa, la hago en toda regla o no la hago; cuando llegue el caso de realizar el beneficio, no excusaré medio ni fatiga a fin de que el establecimiento reporte la mayor ventaja posible; yo la mayor ventaja posible; yo haré cuanto sea dable, como empresa, como director y como particular, en favor de los pobres y cifraré mi orgullo en el mejor éxito del negocio, esperando que superará a nuestros deseos, el resultado.

Puede usted proponer desde luego a la Junta lo que aquí le digo a usted y hágaless comprender que deben aprovechar las circunstancias a poco que puedan, porque en ninguna otra ocasión encontrarán un pintor que se presente en sentido tan ventajoso; no hablo por interés propio, bien lo sabe usted.

Con esta mejora el decorado quedará en brillante estado.

Adiós señor de Boada; aprovecho esta ocasión para ofrecerle de nuevo mis respetos.

Suyo afectísimo.

Su Servidor Que Besa Su Mano.

M. G. Aparicio

[Rúbrica]

¹⁷ AHSPST. *Esborranyes d'actes i correspondència adjunta*. U. C.: 30, caps 6.

5. Temporada 1867-68

Instància de Josep M. Llauradó per prorrogar l'arrendament (22 de maig de 1867)¹⁸

[Segell]

Muy Ilustre Administración del Pío Hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos de esta capital

Don José Llauradó vecino de esta ciudad, y actual arrendatario del teatro de propiedad de este establecimiento con el debido respeto ante Vuestra Ilustre comparece y como más en derecho procede digo: que según el contexto del artículo 12 del pliego de condiciones que se tuvo a la vista para el otro arriendo; el arrendatario puede proponer a la Administración en el acto o durante el mismo por los años que quiere tomar el arriendo, y como se halla dentro de sus atribuciones, manifiesta que el arriendo de otra casa teatro le conviene se entienda extensivo por un año más forzoso y otro a voluntad del exponente por el precio de 26.000 reales, que es por el que le fue cedido el actual; más para el caso que el exponente pudiera convenirle en otra ocasión prolongar el arriendo de que se trata por tres o más años, desea se le aclare el modo y forma con que viene obligado dar la consiguiente fianza; pues debería ser, según el escaso criterio del solicitante, depositar en efectivo el importe del arriendo actual en poder de la Administración como se ha hecho este año y por lo que respeta a la fianza hipotecaria que le exige para responder del cumplimiento de los demás años darla por el valor de uno y esta quedar subsistente por los siguientes, hasta la terminación del compromiso.

En esta atención

Suplico a Vuestra Ilustre se sirvan conceder el indicado arriendo del teatro por el precio de los 26.000 reales del actual, el del año que viene de 1867 a 1868 y a voluntad del suplicante el de 1868 a 1869 y aclarar el modo que debe verificar en garantía la consiguiente fianza; pues proceda así en justicia que pido.

Tarragona, 21 de mayo de 1867

José Llauradó

[Rúbrica]

Acta de la Junta Administrativa de l'Hospital del 22 de maig de 1867 [incompleta]¹⁹

Día 22 (de) mayo (de) 1864

Reunida la Ilustre Administración

Señores Vionet, Real (canónigos) Satorras (concejal)

Dada cuenta de una instancia de Don Juan Llauradó, actual arrendatario del teatro de esta capital en que solicita (véase) y se ha resuelto que se le conceda la prórroga que solicita para

¹⁸ AHSPST. *Ibidem*.

¹⁹ AHSPST: *Esborranyes d'actes i correspondència adjunta*. U. C.: 31, caps 6.

el año próximo de 1867 y 1868 con los mismos pactos y circunstancias que ahora lo tiene, y que para el año siguiente de 1868 y 69 se pueda conceder igualmente mediante que deposite el importe del arriendo para el año 68 y 69, cuyo importe quedará en garantía y se le conservará íntegro en la Administración, devolviéndosele caso de que no le acomode para el segundo año, lo cual deberá avisar a la Administración dos meses antes de concluir el primero /

Revista semanal. (*Diario de Tarragona*. 7 de juliol de 1867). Josep M. Recasens

Como creemos enterados a nuestros lectores de la estensa y profusamente repartida contestacion que con muchas notas y comentarios dan á nuestra Revista semanal del día 23 del próximo pasado junio los arrendatarios del teatro de esta capital,²⁰ estamos en el deber de contestar tambien, por mas que nos repugne romper lanzas con personas que siempre nos han merecido sincero aprecio; pero al hacerlo, procuraremos no salirnos de los límites que nos señala nuestro deber, y no descenderemos á personalidades; nos concretaremos á hechos.

Si los firmantes de la contestacion no nos hubiesen dado un mentís, no hubiesen pintado con tan vivos colores nuestras contradicciones, hubiéramos dado por terminada una cuestion que de buena fé planteamos en el terreno del derecho, pero imparciales en el modo de juzgar las cosa y los hechos, vamos á rebatir cuanto esponen, porque se trata de probar que se imponen condiciones onerosas al empresario, y que no es posible pueda sostenerse con ellas una compañía ni buena ni mala; buena, porque el teatro no ofrece garantías, mala porque no tendrá el favor del público.

Dando veinte y seis mil reales por la casa, y aun mas, antes de que otro pudiese obtenerla, creemos que bien puede dársele el nombre de quererla á toda costa.

Si en julio de 1866 dijimos que *podía arrendarse el teatro por algunos años y por una cantidad fija*, fué porque un actor de valía indicó que si se le arrendaba el teatro por tres ó mas años, pero por una cantidad que no fuese escesiva, enriqueceria la escena con algunas decoraciones, y se ofrecia á traer una compañía digna del público tarraconense, y *en cuanto á las condiciones onerosas* fué porque ignorábamos los pormenores que vamos á esponer y que perjudican á los arrendatarios porque se especula á costa de sus interese y agrava la situacion de todo empresario.

Los veinte y seis mil reales que se dán por el teatro se reparten en acciones, en número de diez y media. La orquesta se queda con unas dos terceras partes, y las restantes se reparten entre unos cuantos á razon de dos mil reales dando derecho cada accion á disfrutar de tres entradas con tres lunetas, y á alguno se lo concede tan ámplio que disfruta de las funciones toda la familia, formando un total de entradas algunas noches de cuarenta ó cincuenta. Es decir, por adelantar cien duros, que son reintegrados á fin de año, se les ceden tres lunetas con entrada, y calculando que son trece los abonos durante los meses de verso, ópera ó zarzuela, á razon de 498 reales por las tres localidades importan 2.574 reales.²¹ Los cien duros

²⁰ No en tenim constància, al menys, en premsa.

²¹ Creiem que és un error d'impremta. Fets els càlculs amb els números que ofereix Recasens ens surten 2.974.2 rals, no pas 2.574. La frase que segueix, "Los cien duros dan un beneficio de ciento cincuenta", és una càlcul aproximatiu. $[1/3 \text{ de } 26.000 \text{ rs.} = 8.666.7 \text{ rs.}]$; $[8.666.7 \text{ rs entre } 3,5 \text{ acciones} = 2.476,2 \text{ rs. per acció}]$. Si l'acció es ven a 2.000 rals i les llotges i entrades tenen un valor de 498 rals, hi ha una pèrdua de $[476,2 + 498] 974.2 \text{ rs.}$ En acabar l'any, els arrendataris retornen als inversors els 2.000 rs. i han deixat de guanyar els 974.2. El total puja a 2.974.2 rals, gairebé 3.000 rals (o 150 duros, aproximadament).

dan un beneficio de ciento cincuenta. Si esta no es una condicion onerosa para todo empresario y una ganga para los que hacen el *sacrificio*, no sé que nombre podrá dársele.

Si al empresario se le obligase tan solo á que haya de tocar en el teatro la orquesta arrendataria por el precio que ha tenido á bien señalarse, con el de 90 reales cada noche, según tenemos entendido, a pesar de que antes no le costaba mas que 64, podria pasar, porque seria un derecho de preferencia; pero las demás trabas y condiciones que se le imponen le imposibilitan de cumplir con el compromiso que contrae para con el público.

¿Cuántos de los que han formado compañía una vez han solicitado el teatro?

Y refiriéndonos á la empresa del año pasado; ¿no es público y notorio que el señor Aparicio si hubiese habido subasta hubiera licitado, y que hasta una cantidad razonable se hubiera quedado con el teatro mejorando la compañía que tan bien recibida fué?²²

¿Por qué no lo ha hecho? Harto lo dicen las cartas y datos que obran en nuestro poder, y que nos abstenemos de publicar porque agriarian mas y mas la cuestion.

Creemos muy fuera de lugar la insercion del escrito del señor Estrada porque no prueba otra cosa que mala fé por una parte, y ligereza en el subarriendo del teatro por otra.

Profanos en el arte musical, y esto lo hemos consignado siempre, hemos emitido nuestro parecer, ó bien por la impresion que nos ha causado una composicion ó el modo de ejecutarla, ó por lo que inteligentes nos han dicho, y en uno y otro caso hemos podido equivocarnos. Es contradiccion en que habrémos incurrido sin que nuestra opinion influya en la opinion, en el concepto que del mérito de los profesores tenga formado el público.

No trataremos de contestar párrafo por párrafo al escrito de los firmantes por que tras ser pesado para nuestros lectores escenderia los límites de que podemos disponer; pero no concluirémos sin resumir que, si hubo quiebras cuando era módico el tipo de la subasta, no fue por pérdidas, sino por mala inversion de fondos y por causas que públicas se hicieron; que si no se han obtenido los resultados que en los arriendos de estos últimos años se esperaban, ha sido porque se ha dado del teatro mas de lo que puede producir, que los sacrificios que se han hecho Dios los tendrá en cuenta; que el empresario que haya formado compañía una año, no lo formará otro; y por último que no dejando exclusivamente la formacion de compañía á un arrendatario, ó el arriendo del teatro á un empresario, no podremos ver en esta un cuadro completo de artistas que dejen satisfecho al público en la interpretacion de las obras dramáticas.

Hemos concluido, pero violentándonos para contestar con tanta moderación. —J. M. R.

²² DDT (27.06.1867):

¿Quién vendrá? —De fijo no vendrá la familia Amigó á formar parte de la compañía de verso que deberá funcionar en nuestro teatro el próximo año cómico, ni la dirigirá el señor Aparicio que tan bien sentado dejó su nombre durante el año pasado.

Por una carta que hemos visto sabemos que dicho señor trataba de venir á licitar el teatro, si hubiese habido subasta, pero en vista de que se ha suprimido esta formalidad, manifiesta en dicho escrito que ahora es ya imposible de todo punto, porque aun suponiendo que los arrendatarios le ofreciesen la casa, lo cual es difícil, no volvería.

6. Temporada 1868-69 a 1875-76

Plec de condicions (1868-1876)²³

HOSPITAL DE SAN PABLO Y SANTA TECLA DE TARRAGONA

Debiendo procederse al arriendo del Teatro propiedad del Pio Hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos de esta ciudad por el término de ocho años á contar des de 1.º de Julio del corriente hasta 30 de Junio de 1876, la Administracion de dicho Hospital ha dispuesto sacarlo á subasta cuyo remate tendrá lugar en dicho día 1.º de Julio del corriente año y hora de once á doce de su mañana en las puertas del propio Hospital, bajo los pactos y tipo contenidos en el pliego de condiciones que se inserta en el *Boletín oficial* de esta provincia y de manifiesto en la Contraloria del mismo establecimiento; advirtiendo que no se admitirá postura alguna si el licitador antes de la subasta no deposita en poder del Contralor la cantidad de mil escudos.

Tarragona 19 de Junio de 1868- —P. A. de la I. A. —El Secretario, José Antonio Albiñana de Borrás.

Pliego de condiciones para el arriendo del Teatro propiedad del Pio Hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos de esta ciudad con los aparejos y enseres que en él se encuentren hábiles y corrientes, y contrata para las obras que se han de ejecutar en el mismo, cuyo arriendo se concederá á favor del mas beneficioso licitador por el término de ocho años contaderos desde 1.º de Julio próximo en adelante y bajo el tipo de mil ochocientos escudos por año, bajo los pactos siguientes:

Sepa el arrendatario que no se admitirá postura que no cubra el tipo que arriba queda fijado á más de las obras que se designarán.

Sepa el arrendatario que deberá: *Primero*. Construir seis palcos de embocadura, tres á cada lado, de la dimension que pueda dárseles, con su retrete en cada uno de ellos, retirando el telon de boca todo lo necesario para el caso, y ensanchando el torna-voz, verificándolo con la mayor solidez y buen gusto, pintando ó empapelando los fondos interiores y repintando de nuevo el exterior ó embocadura con relieves dorados. *Segundo*: Construir en el segundo piso de palcos, una galería ó tendido llamado *paraíso* con sus correspondientes divisiones partiendo del antepecho actual, hasta tocar con la fachada del edificio, construyendo en dicha galería butacas y asientos fijos. *Tercero*: Construir otra galería de iguales dimensiones y en la misma forma en el piso tercero ó gallinero, compuesta de asientos fijos con divisiones y asientos corridos para el público. *Cuarto*: Todas las referidas obras deberán hacerse en el término de dos meses y medio contaderos desde el día 1.º de Julio hasta el 15 de Setiembre del presente año.

Además de lo consignado en el artículo anterior, el contratista se sujetará en cuanto á la ejecucion de las obras á lo consignado en los planos, presupuesto y pliego de condiciones facultativas redactadas por el Arquitecto de la Administracion que estará de manifiesto en la sala de la misma; sometiéndose á la direccion del mismo en todo lo relativo á la ejecucion de dichas obras; bien entendido que así como podrá ser que las referidas obras se obtengan por menor precio del presupuestado, lo que será una ventaja para el Empresario; asimismo si por razon de adornos ú otra cosa imprevista pero necesaria para la perfecta ejecucion de las obras proyectadas, resultase en parte ó en todo mayor precio de las mismas, viene obligado dicho Empresario al pago completo de ellas.

²³ AHSPST. *Esbarranys d'actes i correspondència adjunta*. U. C.: 32, capsa 6, corresponent a: *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*, n. 77, 22 de juny de 1868.

Sepa el arrendatario que el Teatro se arrienda para las diversiones públicas á que se destinan esta clase de establecimientos y por el término de ocho años á contar desde 1.º de Julio próximo, hasta 30 de Junio del año 1876; pudiendo subarrendarlo si asi le conviene pero sin imponer al subarrendatario condiciones mas onerosas que las á que él queda obligado con la Administracion, á excepcion del precio que podrá fijarlo como mejor le convenga.

Sepa el arrendatario que si á la vez se solicitare su uso por diferentes compañías y para distintos espectáculos, la preferencia se acordará por la Autoridad, pero durante los años del arriendo serán á favor de dicho arrendatario todos los productos de toda clase de representaciones y diversiones públicas que se hagan en el Teatro.

Sepa el arrendatario que los dias de gala y demás que el Teatro debe estar iluminado, tendrá que hacerlo á su costa en cuanto al exterior del edificio (puesto que el interior ya lo está por medio del gas que corre de su cuenta) y al efecto la Administración le facilitará los mecheros para los balcones, así como el retrato de Su Majestad la Reina, para colocarlo en el lugar que corresponde.

Será obligación del arrendatario tener siempre limpio el interior y exterior del Teatro, y asimismo conservar á su costa todos los muebles y enseres del mismo, incluso los aparatos del gas y sus tubos, reparar ó hacer nuevo todo lo que se rompa ó desbarate, sin poder estraer cosa alguna de dentro del edificio, sin espresa autorizacion de la Administración.

Sepa el arrendatario que en caso de desgracia mayor ó detrimento natural en el edificio y muebles por incendio, tempestad ú otra desgracia extraordinaria, será á cargo de la Administración el enmendarla ó repararla en cuanto no sea por culpa ó descuido del arrendatario ó de cualquier persona de las que operan dentro de las tablas, en cuyo caso será siempre á cargo del arrendatario ponerlo otra vez corriente como estaba antes de la desgracia; y para mayor vigilancia de dicho Teatro y efectos del mismo, pondrá la Administración un Alcaide de su confianza que resida constantemente en el teatro y particularmente en las horas de funcion y todas las noches y siempre que amenace tempestad de aguas y piedra, para cuyo efecto se le cede la habitacion que tiene señalada. El Alcaide tendrá sumo cuidado durante la función tanto en las tablas como debajo de ellas, y amonestará á las personas encargadas de la maquinaria, vayan con cuidado, sobre todo en aquellas representaciones que requieran mas luces y fuegos artificiales; y despues de la funcion deberá hacer por todo el Teatro un riguroso registro á fin de cerciorarse bien de que todas las luces estén bien apagadas y no queda persona alguna en él. Deberá cerrar todas las ventanas y puertas exteriores, y cuidar no se estropee mueble alguno de dicho Teatro; dando parte de todo á la Administración; y en el caso de que esta notase falta alguna en su cumplimiento podrá removerlo, dando conocimiento de ella al arrendatario.

Sepa el arrendatario que será obligación del Alcaide el cuidar del alumbrado del gas así en la parte interior como en la exterior de dicho teatro, á quien pagará por cada noche de función o espectáculo 800 milésimas, y por cada baile público ó de Sociedad y cuantos tenga á bien dar el arrendatario 2 escudos, sin perjuicio de las 400 milésimas diarias que le corresponden como Alcaide, siendo además obligacion de este vigilar y no permitir que por persona alguna se introduzcan en el teatro bebidas, refrescos, ni meriendas de ninguna clase, puesto que para ello está el café en comunicacion con dicho Teatro, como asimismo tener los frontis del mismo limpios en conformidad con los bandos de policia.

Sepa el arrendatario que en el caso de convenirle variar alguna cosa del Teatro para acomodarla á otra función distinta, ó mejorar cualquier decoración del palco escénico podrá verificarlo pero siempre con prévio aviso y beneplácito de la Administración, pagando á sus costas lo que habrá variado y reponiéndolo despues en el mismo estado que tenia antes, si así lo juzgara conveniente la Administracion, quedando la mejora que acaso resultare á beneficio del Teatro.

Sepa el arrendatario que no se comprende en el arriendo, el palco de la Presidencia que quedará para su objeto, ni el de número 10 que deberá quedar á beneficio de la

Administracion, reservándose esta la entrada franca y libre para los señores que la componen; tanto en las horas de la funcion, como en las de ensayo y demás del día; y dicho arrendatario tendrá obligacion de facilitar una luneta y entrada gratis al Relojero, que deberá ser personal por el trabajo que tiene de cuidar del reloj puesto sobre el escenario, á cuyo cargo estará además componerlo siempre que sea necesario, á cual efecto se le entregará la llave del puesto donde está colocado.

Sepa el arrendatario que la Administración le entrega en buen estado, servibles y corrientes, las decoraciones existentes, tablado, lunetas y bancos de la cazuela, cuidando de renovar á un juicio prudencial lo que sea inservible de los referidos efectos, bajo inventario por duplicado, firmado por dicho arrendatario y la persona que dicha Administración delegue.

Sepa el arrendatario que al concluir el arriendo deberá dejar servible y corriente todo lo que se le habrá entregado mediante el inventario expresado en el artículo anterior, al cual se añadirá todo lo demás que se haga durante el arriendo y que deberá quedar a beneficio del establecimiento.

Para poder tomar parte en la subasta es indispensable que el licitador deposite en la mesa de la Administracion una hora antes de principiar el acto, la cantidad de 1.000 escudos en metálico, sin cuyo requisito no será admitido; bien entendido que no resultándole adjudicado el remate, se le devolverá en el acto dicha cantidad; así como quedaria esta á favor del establecimiento si el depositante despues se adjudicado el remate á su favor, no se presentare á firmar la correspondiente escritura y cumplir las demás condiciones que se le imponen.

El licitador á cuyo favor se le adjudicare el remate deberá además en el acto aumentar el depósito anterior con igual cantidad de 1.000 escudos los cuales juntos con los otros 1.000 quedarán en depósito permanente en garantía de la ejecucion de las obras arriba referidas en el tiempo prefijado y se le devolverá la mitad cuando presente certificacion del Arquitecto de haber verificado la mitad de dichas obras, y la otra mitad á la conclusion de las mismas perdiendo en ambos casos respectivamente dicho depósito según la parte de obras que tal vez dejare de terminar.

Sepa el arrendatario que el precio por el cual se librará el arriendo, deberá satisfacerlo por anualidades adelantadas en esa forma, á saber: la primera en el acto de adjudicársele el remate, y las demás el día 1.º de Junio aunque el arriendo del nuevo año no empieza hasta el 1.º de Julio.

Sepa el arrendatario que á mas del precio que ofrecerá, deberá pagar para el infraescrito Escribano Secretario los honorarios de subasta y remate, papel sellado y registro de hipotecas de la escritura de arriendo de la que deberá entregar una copia auténtica á la Administracion y satisfacer asimismo al pregonero sus derechos por dicha subasta y remate.

Y finalmente sepa el arrendatario que en cuanto á todo los demás de que no se hace mérito en los precedentes capítulos deberá ceñirse extrictamente á lo prevenido en el Reglamento de Teatros de 28 de Julio de 1852.

Tarragona 19 de Junio de 1868. —P. A. D. L. I. A. —El Secretario, José Antonio Albiñana de Borrás.

Revista semanal (Diario de Tarragona, 07.06.1868). Josep M. Recasens

El hospital, el teatro, el público, el arrendatario, el empresario, los actores y los autores dramáticos, estan tan relacionados entre si, que si exceptuamos al primero y al cuarto, se necesitan unos á otros para que funcione el segundo, en faltando alguno de ellos desaparecen los demás.

Haríamos abstraccion del primero y del cuarto porque no son indispensables para que los restantes se sostengan, pero como en Tarragona entran los siete para que funcione el segundo, nos ocuparemos de cada uno en particular.

La razon es obvia, el teatro es del hospital, y este está á cargo de una administracion compuesta de dos señores concejales y de dos señores Canónigos, por consiguiente su accion ó patronato se estiende á cuanto se refiere al teatro.

Entran para que pueda funcionar el teatro, otros elementos que no deben considerarse de absoluta necesidad, sino por la cosa, por las personas, tales son la orquesta, guardarropa, tramoista, porteros, etc., etc.

Un teatro, para llenar el objeto porque se ha construido, necesita, en primer lugar, que haya público, que haya actores y que haya autores dramáticos. Suprímase á cualquiera de los tres, y el teatro permanecerá cerrado.

Mas aun. En lugar de comedias puede darse otra clase de espectáculos, y vendremos á parar en que el público es la parte esencial, la indispensable para que subsista el teatro.

Reduciendo, reduciendo hemos llegado á que en primer lugar debíamos haber puesto el público, pero tal como hemos empezado esta revista lo dejaremos y nos ocuparemos de cada cosa de por si, emitiendo nuestra opinion, sin descender al terreno de las personalidades, porque para nosotros no hay mas que los derechos, los privilegios del público que es el pagano, y aunque no siempre el que paga es atendido, en lo que hace referencia al teatro, debe entendersele porque lo que paga es por voluntad, y con lo que paga da de comer á muchas familias.

El hospital es un establecimiento de beneficencia, y por lo tanto para cubrir los gastos que ocasiona la estancia de enfermos, y el sueldo de los empleados, necesita de renta(s), y aunque mermadas las que antes poseia, cuenta con el producto del teatro para atender á sus necesidades.

Cuanto mas le produzca la finca, mejor; pero como el medio que se empresa para que aumente esta en razon inversa de lo mismo que puede hacerla progresar ó hablando con mas claridad, cómo, de acrecer la renta, han de resultar perjudicados los derechos, los privilegios del público, la consecuencia ha de ser que puede llegar un día en que éste, cansado de que se le sirva tan mal, se retraiga de asistir al teatro, y entonces la finca ha de tener un bajón que ha de redundar en menoscabo de los intereses confiados á la administracion del hospital.

Puede tambien suceder y sucederá, que la espectacion ó el desinterés se encarguen de llenar un hueco que se nota en el desarrollo de nuestra ciudad, y levantar un nuevo teatro y entonces ¿cuánto sacará la administracion de la casa teatro?

Hemos visto que por un pique se construyeron los Campos de recreo que han costado mas de veinte y cinco mil duros; que se planteó al gas porque se consideró como una mejora indispensable, aprontándose mas de cincuenta mil duros; que se han gastado millones desde que se derribó la barrera de piedra que separaba la ciudad del puerto; y el día que alguno tome la iniciativa para construir un teatro, veremos levantarse un edificio que reunirá todas las condiciones que faltan al que ahora tenemos.

El teatro, pues, es indispensable en una ciudad culta, y aunque no todos los días hay un [...], debemos confesar que el nuestro es pequeño, aunque [...] de mejoras, y de hacer en él algunas localidades que no dudamos, se verian ocupadas en ciertos dias del año.

Hemos dicho que el público tiene derechos, privilegios y esto es innegable.

El que paga quiere estar bien servido, y no siempre se la sirve bien al que asiste á las funciones teatrales. ¿Por qué? Lo diremos otro día al ocuparnos determinadamente de cada una de las siete partes que encabezan esta revista; hoy sentamos generalidades.

El arrendatario de la casa lo ha de ser por algun fin; ¿por especulacion? entonces ha de redundar en perjuicio de los derechos del público. Podrá haber una persona desprendida que en pro del arte y del público tome el teatro, pero tendrá en contra de él á cuantos quieran especular. Otro día nos ocuparemos tambien del arriendo y de los arrendatarios.

El empresario es otra de las siete partes que entran en el teatro. Si el alquiler es subido, si se le imponen condiciones onerosas, si se le sujeta a trabas, por precision ha de perder; si quiere complacer al público dando buenas funciones interpretadas por buenos actores, mal, si contrata partes flojas para salvar su dinero, peor, mientras no pueda tener el teatro sin gravamen ha de perder.

Los actores, que son la sexta parte del teatro estan relacionados con los tratos con que se ha arrendado la casa, con los pactos con que se ha cedido a la empresa, y con el público que tiene derechos sobre ellos.

Quedan los autores dramáticos. Estos tienen tambien un interés en que las empresas puedan cumplir con sus compromisos y que se les ceda el teatro con ventaja, porque de este modo se les representan sus producciones.

Hemos tocado someramente cuanto se refiere á las siete partes constituyentes del teatro, o para que este funcione; y lo repetimos, como cuestion de que se respeten los derechos del público, nos ocuparemos de ello sucesivamente con toda la estension que cada cosa de por si se merece.

J. M. R.

Revista semanal (Diario de Tarragona, 14.06.1868). Josep M. Recasens

Dijimos en nuestra revista anterior que habíamos presentado generalidades acerca de las siete partes que constituyen el teatro, y que sucesivamente nos ocuparíamos con detencion de cada una en particular.

Aunque muy relacionadas las siete partes entre si, lo está mas directamente el hospital [·] del arrendatario po una parte, por otra, el último con la empresa y el público, y los restantes, que son los actores y los autores dramáticos, están sugetos al resultado de las combinaciones o contratos de los primeros y sometidos al fallo del último.

Tenemos pues tres grupos.

El hospital que figura en primer lugar del primero, es un establecimiento de beneficencia propietario del teatro, bajo la administracion de dos señores canónigos y de dos señores concejales, considerémoslo bajo este concepto, no en su parte administrativa ó dispositiva interior.

La Administracion como dueña del teatro aunque no en absoluto, porque tiene derecho á intervenir en cuanto con él se relacione, el Gefe superior civil de la provincia, y atender á los derechos del público, aunque dueña repetimos de la finca, cuyos rendimientos entran por mucho para el sosten del asilo, no puede ser tan exigente en las condiciones para arrendarla

como otro particular cualquiera, pues que estan interesados el arte, los artistas, la ciencia y mas que todo los que son el sosten del teatro, los concurrentes, ó lo que se llama público.

Al redactar, pues, el pliego de condiciones para la subasta, no ha de concretarse la administracon á los beneficios ó rendimientos de la finca, ha de tener en cuenta que van ligados muchos intereses á la cesion, y sin perjudicar los del establecimiento que está á su cargo, puede favorecer los demás, como por ejemplo, consignar que el arrendatario vendrá obligado á formar compañía, ó bien que si subarrienda el teatro á una empresa no podrá exigirle otra cantidad que la de un tanto diario ó mensual, que no podrá imponer trabas, pechos, condiciones ni obligarle á que haya de servirse de tales ó cuales personas para el servicio interior del teatro, ni señalar los sueldos que deberan ganar, que el empresario en fin se avenga a pagar una cantidad fija y que queda libre para todo lo demás.

Con estas y otras condiciones, que no dudamos mereceran la aprobacion del señor Gobernador, el público estará bien servido, no se perjudican los intereses del Hospital y las empresas podran salvarse.

Que la Administracion del Hospital no puede resolver á su voluntad cuanto tenga relacion con el teatro, es evidente, porque siendo este un edificio público y sugeto á leyes, debe reconocer un gefe, que lo es el de la provincia, como encargado de hacerlas cumplir.

El decreto orgánico de teatros en su título primero, artículo tercero, dispone que los teatros se saquen á pública subasta bajo pliego de condiciones aprobado préviamente por el Gobernador de la provincia, y en el cuarto del mismo título se dan facultades á los Gobernadores para adjudicar el teatro si no se hubiesen presentado licitadores antes de la época que prefija, de modo que la Administracion del Hospital no está facultada para ceder el teatro sin subasta, y tan solo en el caso de que no se hayan presentado licitadores podrá el señor Gobernador adjudicarlo, tenemos pues que ha de preceder el pliego de condiciones con aprobacion de la autoridad superior para el arriendo, y que la Administracion del Hospital no puede prescindir de esta formalidad, ni puede adjudicar el teatro.

Pasemos ahora el arrendatario, que es el que está en tercer lugar del primer grupo.

Considerémoslo como un especulador, si puede caber especulacion en perjuicio de los derechos, de los privilegios que ya dejamos mentados, y hasta de muchos padres de familia que viven del teatro.

Un arriendo por el que ganen todos es bastante difícil, pero es posible.

Cuidado que hay pérdidas imaginarias, quiero decir que se ha dejado de ganar el todo ó parte de lo que se había calculado, y uno oye decir, en este negocio he perdido tanto, y bien mirado es que no se ha ganado toda la cantidad que se habia prometido el negociante.

Ganar cuatro en lugar de ocho no es perder, es dejar de ganar.

¿Pueden creer nuestros lectores que haya un hombre tan bonachon que entre en un negocio por cuarta vez habiendo perdido siempre?

Perder una, puede ser; dos, pase; tres, seria tonto de capirote; cuatro, que lo cuente á su tia.

El que arrienda el teatro puede sacar honra y provecho, y proporcionar un beneficio á cuantos entran en las siete partes que al principio hemos dicho, sin por esto echar un lazo escurridizo á la empresa, esta á los actores y estos no dejar satisfechos los deseos del público.

Que calcule lo que dá por el teatro, á fin de que con el alquiler por ocho meses á una empresa, con cederlo durante los otros cuatro meses á compañía de canto ó de tránsito, y con la temporada de los bailes, pueda reintegrarse de lo desembolsado y sacar algun beneficio; si ha

de perder por lo subido del tipo de subasta, que no tome el teatro; si por egoismo ó por un pique ha pagado por él lo que no debia, y ha de ahogar á la empresa aumentando los salarios de los que han ayudado á aprontar la cantidad á que se ha obligado, que el público se encargue de darle su merecido. Llámese Pedro ó Juan el arrendatario, poco les importa á los abonados y concurrentes, lo que quieren, lo que tienen derecho á exigir es que los actores reunan las circunstancias y mérito indispensables para desempeñar sus respectivos papeles con el acierto debido.

Hemos hablado hoy del primer grupo, otro dia nos ocuparemos del segundo, y despues reasumiremos manifestando cuanto de algun tiempo á esta parte pasa en el arriendo del teatro.

J. M. R.

Revista semanal (Diario de Tarragona, 21.06.1868). Josep M. Recasens

Hoy toca el turno en nuestra revista a los que forman el segundo grupo de las partes que constituyen el teatro. El arrendatario, la empresa y el público.

Sacado á pública subasta el teatro bajo el pliego de condiciones aprobado previamente por el Sr. Gobernador de la Provincia como previene la ley, el arrendatario, á cuyo favor se adjudica, se constituye en dueño de la finca como en cosa propia; pero obligado á lo estipulado, con deberes para con el público, y sometido á la fiscalizacion de todos sus actos por medio de la prensa.

Dueño, pues, de la casa teatro, sino viene obligado á formar compañía, ha de alquilarla ó subarrendarla á una empresa.

Presentamos al arrendatario enteramente libre, sin estar sujeto á las condiciones que en nuestra revista del último domingo espusimos.

Tenemos pues que el arrendatario que toma el teatro por afán de lucro, ó por un empeño egoista, ó por un pique cualquiera, sin reparar en el precio, por precision ha de poner trabas, ha de imponer condiciones, ha de ser exigente con la empresa.

Una sola cláusula bastaria para que el arrendatario sin perjudicarse en sus intereses pudiese ser menos exigente con el empresario, la de que no tendrá derecho á exigir de este compromisos contraídos por él, la de que alquilará el teatro por una cantidad convenida por los ocho meses que dura el año cómico, es decir desde primero de setiembre hasta fin de año, y en fin que le deja libre para que en todos los demás gastos del teatro obre como mejor le parezca y á sus intereses puede convenir.

El arrendatario pues, aunque traspasa la finca á una tercera persona se reserva un señorío que ha de hacer el mismo efecto del ejemplo que vamos á poner un caso práctico, aunque vulgar.

El dueño de una casa alquila un piso; pero en la cartilla impone al inquilino las condiciones y obligaciones siguientes: El piso vale diez duros, yo se lo alquilo por ocho, pero V. tomará por criada á fulana de tal, dándole de salario tres duros al mes; en el balcon, como dá á una calle por la que pasan las procesiones, me reservará V. siempre tantas sillas para mi familia, para el mueblaje no podrá V. valerse de otros artistas que fulano y mengano pagándole los muebles á tanto, para... etc., etc. ¿Habrá inquilino que quiera el piso?

Pues bien, si en lugar de todo esto consignase en la cartilla que, el piso val 26 por un año, pero que se le alquila por ocho meses, pagando 20 ó 22, y que espera que siendo él un artista lo que necesite de su arte se lo tomará á él por un precio regular, el inquilino gustoso aceptaria

las condiciones, y ambos harian negocio, porque el uno diria yo en los cuatro meses restantes del año puedo alquilarle por tanto, que junto con lo que me produzca lo que le venda, y lo que pueda sacar de extraordinario, me gano al fin de año algunos miles de reales; y el otro diria, si bien pago por ocho meses, mas de lo que corresponde al respecto de 26 al año, como puedo hacer economias en los demás gastos, ya hago mi agosto.

Al buen entendedor, etc. Pasamos al empresario.

La empresa cuenta con lo que debe producirle el abono, con las entradas ordinarias y con las extraordinarias para cubrir el presupuesto de gastos, y como le ha de resultar un déficit no pudiendo economizar en los gastos que le impone el arrendatario, busca actores de poco sueldo en mengua del arte, y fastidiando al público que no se vé servido como tiene derecho á exigir.

Un ejemplo lo hará mas evidente.

Carga. El abono durante los ocho meses que por término medio será de doce mil reales al mes producirá á la empresa 96.000 reales. Pongamos cincuenta funciones extraordinarias ó en dias festivos, y que cada una deja 1.000 reales, dan 50.000 reales y calculando que unos con otros los demás dias de funcion ordinaria dan 160 reales multiplicados por 180 funciones que se darán en los ocho meses, resultan 28.800 reales. Total de ingresos 174.800 reales.

Data. Diarios de la compañía (en la que no podrá haber actores de gran valia) veinte duros que en 210 dias importan 84.000 reales. Gastos llamados [·] que son alquiler de la casa, orquesta, guardaropía, alumbrado, propiedades, impresiones, porteros, etc., etc., no bajan de veinte y cinco duros diarios, suman en los 210 dias 105 mil reales que unidos á los anteriores forman un total de gastos 189.000 reales.

Réstense de estos los ingresos y quedará un déficit de 14.200 reales; y no se nos diga que exageramos en los gastos, porque el del personal de la compañía que hemos puesto 20 duros diarios el año pasado ascendia á 25 (duros) y 8 reales y todo el público fue juez del mérito respectivo de cada actor.

¿Hay empresa posible sino se le deja que pueda economizar en los gastos?

Tócale ahora al público que es la tercera parte del segundo grupo.

El público, es el pagano, y el que paga tiene derecho á que se le sirva bien; pero como para hablar del público que asiste al teatro necesitamos mucho espacio, lo dejaremos para la próxima revista, así como el hablar de los actores de los autores y de los deberes de la empresa para con el primero.

J. M. R.

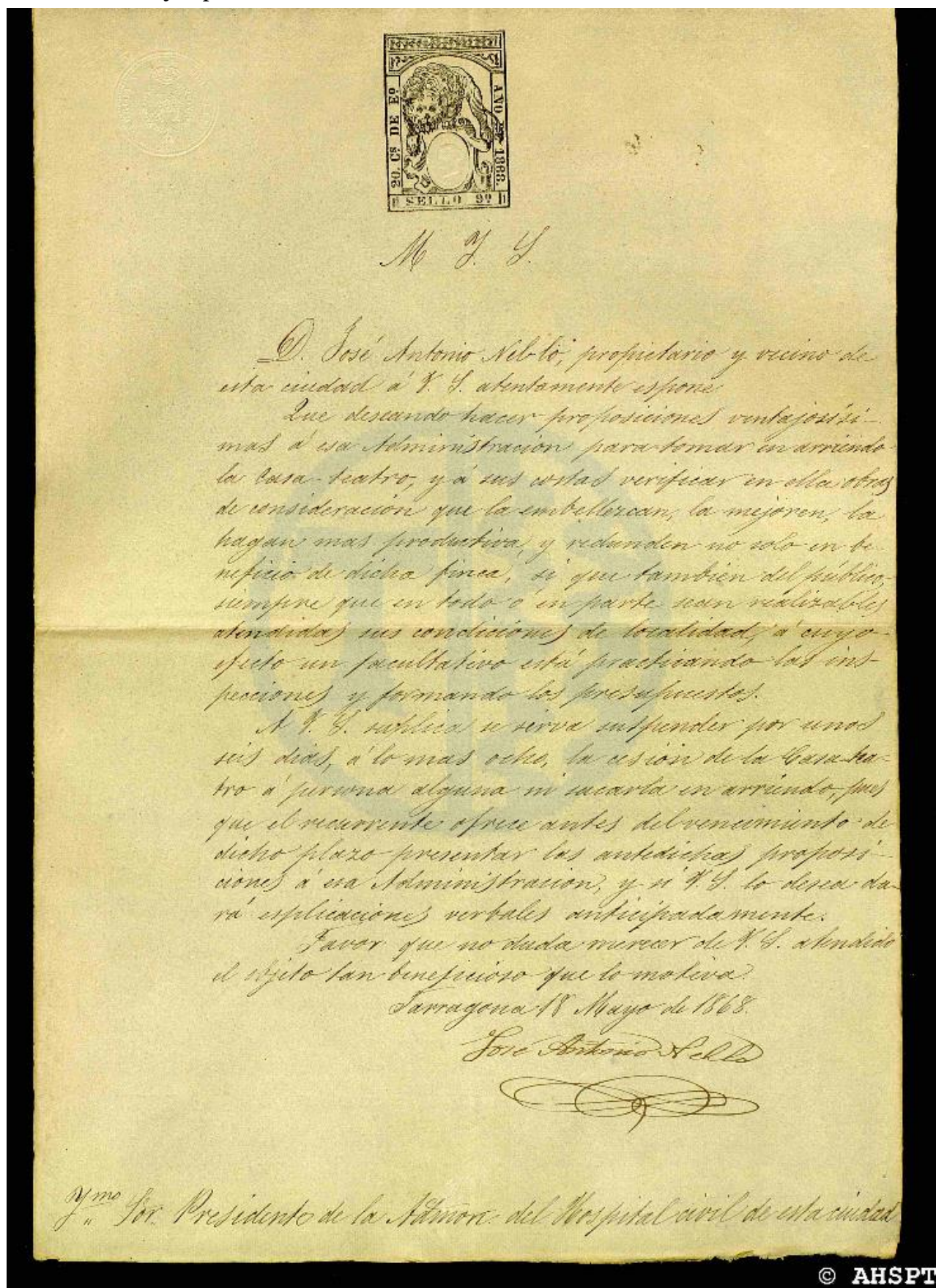
Revista semanal (Diario de Tarragona, 28.06.1868). Josep M. Recasens

Como el *Boletín oficial* hemos visto publicado el pliego de condiciones para el arriendo del teatro de esta capital, cuyo acto tendrá lugar el dia primero de julio próximo á las once de la mañana en las puertas del Hospital, dejamos para la inmediata revista ocuparnos del último grupo, ó sea de los actores y autores, y muy particularmente de la empresa y del público, así como de los deberes relativos de unos con otros.

Entonces será un hecho consumado el arriendo, y hablaremos con conocimiento de causa.

[A partir d'aquí, deixa de tractar el tema. En les següents revistes, no torna a reprendre la sèrie d'articles, sinó que reporta la visita a Tarragona de Víctor Balaguer i José Zorrilla].

Carta de Josep M. Nel·lo²⁴



²⁴ AHSPT. Esborranys d'actes i correspondència adjunta. U. C.: 32, caps 6.

7. Temporada 1876-77

Plec de condicions²⁵

HOSPITAL DE SAN PABLO Y SANTA TECLA DE TARRAGONA

Debiendo procederse al arriendo del Teatro propiedad de dicho Hospital, por el término de un año que empezará en 1.º de Julio del corriente y finirá en 30 de Junio de 1877, la Administracion ha dispuesto se saque á subasta el dia 26 de los corrientes, de once á doce de su mañana, en las puertas del mismo Hospital, bajo los pactos y tipo contenidos en el pliego de condiciones que se insertará en el pliego de condiciones que se insertará en el *Boletín Oficial* y se hallará de manifiesto en la Contraloria del propio establecimiento; debiendo advertirse que no se admitirá postura alguna si el licitador no deposita una hora ántes de la subasta, la cantidad de 2.500 pesetas en la mesa de la Administracion.

—Tarragona 16 de Mayo de 1876. — P. A. de la Administracion, M. Albiñana, Secretario.

PLIEGO de condiciones para el arriendo del Teatro con todos sus aparejos y enseres, de propiedad del pío hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos de esta ciudad, cuyo arriendo se adjudicará á favor del mas beneficoso postor en el acto de la subasta que se verificará al efecto.

1.ª El término del expresado arriendo será de un año que empezará á contarse en 1.º de Julio próximo y finirá en 30 de Junio de 1877.

2.ª No se admitirá postura que no cubra la cantidad de 4.500 pesetas que se han fijado como tipo de la subasta.

3.ª El Teatro se arrienda para las diversiones públicas á que se destina esta clase de establecimientos, pudiendo subarrendarlo si así le conviniera, pero sin imponer al subarrendatario condiciones mas onerosas que las á que él quedó obligado con la Administracion, á excepcion del precio que podrá fijarlo como mejor le convenga.

4.ª Si á la vez se solicitase el uso del Teatro por diferentes compañías y para distintos espectáculos, la preferencia se acordará por la Autoridad, pero durante el término del arriendo serán á favor de dicho arrendatario los productos de toda clase de representaciones y diversiones públicas que tengan lugar en el Teatro.

5.ª Los dias de gala y demás en que el Teatro deba estar iluminado, correrá de cargo del arrendatario, por lo que respecta al exterior del edificio, puesto que el interior ya lo está por medio de gas del alumbrado público, que corre por su cuenta; sin embargo la Administracion le facilitará el retrato de S. M. el REY para colocarlo en el sitio que corresponda.

6.ª Será obligacion del arrendatario tener limpio el interior del Teatro de verjas á dentro, como y tambien conservar á su costa todos los muebles y enseres del mismo, incluso los aparatos del gas y sus tubos, reparar ó hacer nuevo todo lo que se rompa ó deteriore, sin poder estraer cosa alguna del edificio, á no mediar autorizacion expresa de la Administracion.

7.ª En caso de desgracia mayor ó detrimento natural en el edificio y muebles por incendio, tempestad ú otra desgracia extraordinaria, será de cargo de la Administracion el enmendarla ó repararla en cuanto no sea por culpa ó descuido del arrendatario, ó de cualquier persona de las que operan en las tablas, en cuyo caso será siempre de cargo de dicho arrendatario ponerlo otra vez corriente como estaba ántes de la desgracia. Y para mayor vigilancia del edificio y efectos del mismo, pondrá la Administracion un Alcaide de su confianza que resida constantemente en el Teatro y en particular en las horas de funcion, todas las noches y siempre que amenace tempestad de aguas ó piedras, á cuyo efecto se le cede la habitacion que tiene señalada. El Alcaide tendrá sumo cuidado durante la funcion,

²⁵ BOPT, n. 118 (18.05.1876), p. 1-2.

tanto en las tablas como debajo de ellas, y amonestará á las personas encargadas de la maquinaria tengan la debida cautela, sobre todo durante aquellas representaciones que requieren aumento de luces ó fuegos artificiales; vigilará y no permitirá que persona alguna se introduzca en el Teatro, bebida, refrescos ni meriendas de ninguna clase, puesto que para ello está el café en comunicacion con dicho Teatro, procurando siempre tener límpios los frontis del mismo en conformidad con los bandos de policía; y al terminarse las funciones, deberá practicar por todo el Teatro, un riguroso registro á fin de cerciorarse de que todas las luces están bien apagadas y no queda persona alguna en él. Deberá cerrar todas las ventanas y puertas exteriores, y cuidar no se estropee mueble alguno de dicho Teatro, dando parte de todo á la Administracion, y en el caso de que esta notase alguna falta en su cumplimiento, podrá removerlo, dando conocimiento de ello al arrendatario.

8.^a El cuidado del alumbrado del gas así en la parte interior como en la exterior del Teatro, corre á cargo del alcaide á quien deberá satisfacer el arrendatario cada noche de funcion ó espectáculo, 2 pesetas por el indicado servicio, cuyo estipendio se le aumentará á 5 pesetas en cada una de las noches en que se dé baile público ó de sociedad y en cuantos tenga á bien dar dicho arrendatario, debiendo pagarle además una peseta diaria (tanto si funciona como no el Teatro) que se le señala como alcaide.

9.^a Siempre que le conviniere al arrendatario variar alguna cosa del Teatro para acomodarla á otra funcion distinta ó mejorar cualquiera decoracion del palco escénico, podrá verificarlo, pero siempre con prévio aviso y beneplácito de la Administracion, costeando lo que varie y reponiéndolo despues en el mismo estado que tenia ántes si así lo creyere conveniente la Administracion, quedando la mejor que acaso resultare á favor del Teatro.

10. No se comprende en este arriendo el palco de la Presidencia que quedará para su objeto, ni el de número 10 del piso principal que deberá quedar á beneficio de la Administracion, reservándose esta la entrada franca y libre para los señores que la componen, incluso su Secretario y el Contralor del hospital, tanto en las horas de funcion como en las de ensayo y en las demás del día, siempre que lo tengan á bien; debiendo además el arrendatario facilitar entrada y luneta grátis, que deberá ser personal, para cada funcion ó espectáculo al relojero por el trabajo de cuidar el reloj que se halla colocado sobre el escenario y de recomponerlo siempre que sea necesario, á cuyo efecto se le entregará la llave del local de dicho reloj.

11. El arrendatario viene obligado á reservar dos localidades ó palcos de los llamados de orden, para las Autoridades superiores civil y militar conforme á la práctica establecida, ó con arreglo á lo dispuesto ó que se dispusiere en las ordenanzas ó reglamentos especiales de teatros.

12. Deberá el arrendatario dar una vez al año en la época que la Administracion destine, una funcion en el Teatro á beneficio del hospital, libre de todo gasto por parte de éste.

13. La Administracion entregará en buen estado, servibles y corrientes, las decoraciones, tablado, lunetas y demás enseres y útiles, bajo inventario por duplicado, que deberá ir firmado por dicho arrendatario y la persona que delegue al efecto la Administracion.

14. El arrendatario deberá, al finir el arriendo, dejar servible y corriente todo lo que se le entregue y constará del inventario al que se adicionará con todos los objetos, y demás que se construya durante el término del arriendo, lo que quedará á beneficio del establecimiento.

15. Para poder tomar parte en la subasta es indispensable que el licitador deposite en la mesa de la Administracion una hora antes de principiár el acto, la cantidad de 2.500 pesetas en metálico, sin cuyo requisito no será admitido; con el bien entendido que sino se le adjudicare el remate, se le devolverá en el acto la expresada cantidad; mas quedará esta á favor del hospital, si el rematante no se presentare dentro el término de doce dias, á contar desde la fecha de la subasta, á formalizar y firmar la correspondiente escritura de arriendo y cumplir las demás condiciones que se le imponen.

16. La cantidad de 2.500 pesetas que á tenor de lo consignado en la condicion anterior, debe depositarse préviamente para tomar parte en la subasta, le servirá al rematante á cuenta

del precio, mediante el cual se le haya adjudicado el remate, debiendo dicho rematante satisfacer el resto, hasta el completo del indicado precio, en el acto de firmarse la escritura de arriendo.

17. La Administracion se obliga á invertir cuando lo tenga á bien, la cantidad de 750 pesetas del precio del arriendo, con la construccion de una decoracion ó en aquellas otras mejoras que juzgue mas oportunas ó necesarias, cuya decoracion ó mejoras quedarán en beneficio y de propiedad del Teatro.

18. Si tres meses antes de finir el término de este arriendo no se manifestare por parte de la Administracion ni del arrendatario su propósito de no continuar dicho arriendo, se entenderá este prorogado por un año mas, que finirá en 30 de Junio de 1878, debiendo en este caso el arrendatario aprontar el precio del arriendo correspondiente al expresado segundo año, en poder del Contralor, el dia 1.º de Junio de 1877.

19. Serán de cuenta del rematante los gastos de la subasta y el importe de la escritura que deberá otorgarse ante Notario público, y de los derechos que devengue la Hacienda por razon de la misma, de la que deberá entregar una copia auténtica á la Administracion.

Tarragona 16 de Mayo de 1876. —P. A. de la Administracion, M. Albiñana, Secretario.

10. Temporada 1879-80

Plec de condicions²⁶

HOSPITAL DE SAN PABLO Y SANTA TECLA DE TARRAGONA

Debiendo procederse al arriendo del Teatro, propiedad de dicho Hospital, por el término de un año que empezará en 1.º de Julio del corriente y finirá en 30 de Junio de 1880, la Iltre. Administracion ha dispuesto se saque á subasta el dia 30 de los corrientes, de once á doce de su mañana, en las puertas del mismo Hospital, por el precio y bajo los pactos contenidos en el pliego de condiciones que se insertaran á continuacion.

Tarragona 17 de Mayo de 1879. — P. A. de la Iltre. Adminstracion, M. Albiñana, Secretario.

PLIEGO de condiciones para el arriendo del Teatro con todos sus aparejos y enseres, de propiedad del Pío hospital de San Pablo y Santa Tecla de pobres enfermos de esta ciudad.

1.ª El término del arriendo será de un año que empezará á contarse en 1.º de Julio del corriente y finirá en 30 del año próximo venidero 1880, pudiendo el arrendatario prorogar dicho arriendo por otro año mas y así consecutivamente si así le conviniere, siempre que lo avise á la Administracion dos meses antes de espirar el expresad del arriendo.

2.ª El Teatro se arrienda para las diversiones públicas á que se destina esta clase de establecimientos, debiendo eliminarse, no obstante, los bailes de tarde en cualquier época que fuere, pudiendo el arrendatario subarrendarlo si así le conviniere, pero sin imponer al subarrendatario condiciones mas onerosas que las á que él quedó obligado con la Administracion, á excepcion del precio que podrá fijarlo como mejor le convenga, pero siendo siempre responsable el expresado arrendatario para con la Administracion del precio del presente arriendo; obligándose dicho arrendatario á tener abierto el Teatro con compañía que en él actúe cuando menos desde 1.º de Octubre hasta el mártres de Carnaval venidero inclusive; si actuare en él compañía de declamacion, deberá dar á lo menos cinco funciones por semana, ó bien cuatro, si la compañía fuese lírica, española ó italiana.

²⁶ BOPT n. 118 (20.05.1879), p. 1-2 i, rectificat, al n. 121 (24.05.1879), p. 1-2.

3.^a Los días de gala y demás en que el Teatro deba estar iluminado, correrá de cargo del arrendatario la expresada iluminacion por lo que respecta al exterior del edificio, puesto que el interior ya lo está por medio de gas del alumbrado público, que corre por su cuenta; sin embargo la Administracion le facilitará los aparatos para la iluminacion exterior.

4.^a En caso de desgracia mayor ó detrimento natural en el edificio y muebles por incendio, tempestad ú otro incidente extraordinario, será de cargo de la Administracion enmendarla ó repararla sin que el arrendatario tenga derecho á reclamacion alguna en cuanto no sea por culpa ó descuido del arrendatario ó de cualquier persona de las que operan en las tablas, en cuyo caso será siempre de cargo de dicho arrendatario ponerlo otra vez corriente como estaba antes de la desgracia. Y para mayor vigilancia del edificio y efectos del mismo, tiene la Administracion un Alcaide de su confianza que reside constantemente en el Teatro y en particular en las horas de funcion, todas las noches y siempre que amenace tempestad de aguas ó piedras, á cuyo fin le tiene cedida y ocupa la habitacion destinada al objeto. El Alcaide tendrá sumo cuidado durante la funcion, tanto en las tablas como debajo de ellas, y amonestará á las personas encargadas de la maquinaria, tengan la debida cautela, sobre todo durante aquellas representaciones que requieren aumento de luces ó fuegos artificiales; vigilará y no permitirá que persona alguna se introduzcan en el Teatro bebidas, refrescos ni meriendas de ninguna clase, puesto que para ello está el café en comunicacion con dicho teatro, cuya puerta de comunicación deberá tener abierta el arrendatario quince minutos antes de empezar la funcion, procurando siempre tener limpio los frontis del mismo en conformidad con los bandos de policía; y al terminarse las funciones, deberá practicar por todo el Teatro un riguroso registro á fin de cerciorarse de que todas las luces están bien apagadas y no queda persona alguna en él. Deberá cerrar todas las ventanas y puertas exteriores y cuidar no se estropee mueble alguno de dicho Teatro, dando parte de todo á la Administracion, y en el caso de que esta notara alguna falta en su cumplimiento, podrá removerlo dando conocimiento de ello al arrendatario.

5.^a El cuidado del alumbrado del gas y limpieza de los aparatos así en la parte interior como en la exterior del teatro, corre á cargo del Alcaide á quien deberá satisfacer el arrendatario cada noche de funcion ó espectáculo 2 pesetas por el indicado servicio, y la mitad ó sea una peseta si la funcion se diese por la tarde, dando cuenta á la Administracion de cualquier falta que note en el servicio indicado, á fin de que pueda poner desde luego el debido correctivo.

6.^a Será obligacion del arrendatario tener límpio el interior del teatro de rejas á dentro, debiendo valerse del referido Alcaide á quien entregará por dicha limpieza una peseta cada día de funcion, siendo de cuenta del arrendatario el proporcionar los útiles para dicha limpieza; deberá tambien conservar á su costa todos los muebles y enseres del establecimiento, incluso los aparatos de gas y sus tubos, reparar ó hacer nuevo todo lo que se rompa ó deteriore sin poder extraer cosa alguna del edificio á no mediar autorizacion expresa de la Administración.

7.^a Siempre que le conviniese al arrendatario variar alguna cosa del Teatro para acomodarla á otra funcion distinta ó mejorar cualquier decoracion del palco escénico, podrá verificarlo pero siempre con prévio aviso y beneplácito de la Administracion, costeando lo que variase y reponiéndolo despues en el mismo estado que tenia antes si así lo creyere conveniente la Administracion, quedando la mejor que acaso resultase á favor del teatr.^o

8.^a No se comprende en este arriendo el palco de la Presidencia que quedará para su objeto, ni el de número 10 del piso principal que deberá quedar á beneficio de la Administracion, reservándose esta la entrada franca y libre para los señores que la componen, incluso su Secretario y el Contralor del Hospital, tanto en las horas de funcion como en las de ensayo y en las demás del día siempre que lo tengan á bien; debiendo además el arrendatario facilitar entrada y luneta grátiis que deberá ser personal para cada funcion ó espectáculo al relojero por el cuidado del reloj que se halla colocado sobre el escenario, á cuyo efecto se le entregará la llave del local de dicho reloj.

9.^a El arrendatario viene obligado á reservar dos localidades ó palcos de los llamados de órden para las Autoridades superiores civil y militar conforme á la práctica establecida, ó con arreglo á lo dispuesto ó que se dispusiese en las ordenanzas ó reglamentos especiales de teatros.

10.^a Deberá el arrendatario dar una funcion á beneficio del Hospital en dia festivo un mes despues de haber empezado las funciones, reservándose la Administracion el derecho de escoger la funcion de entre las que formen el repertorio de la compañía que actúe, cuyo beneficio deberá ser libre de todo gasto para la Administracion, quedando tan solo en favor del arrendatario el producto del abono.

11.^a La Administracion entregará en buen estado, servibles y corrientes, las decoraciones, lunetas y demás enseres y útiles, bajo inventario por duplicado, que deberá ser firmado por dicho arrendatario y la persona que delegue al efecto la Administracion.

12.^a El arrendatario deberá al finir el arriendo dejar servible y corriente todo lo que se le entregue y constará del inventario, el que se adicionará con todos los objetos y demás que se construya durante el término del arriendo, lo que quedará á beneficio del establecimiento.

13.^a El precio de este arriendo es de tres mil pesetas que deberá el arrendatario satisfacer en buena moneda de oro ú plata en esta forma: mil pesetas en el acto de firmarse la escritura de arriendo, y las dos mil pesetas restantes en cuatro plazos de á quinientas pesetas, vencaderos en el dia 1.º de cada uno de los meses de Noviembre y Diciembre, del corriente año, y Enero y Febrero del año próximo entrante; debiendo entregarlas directamente del producto del abono y como primera y preferente obligacion el depositario ó encargado de dicho abono al Contralor ó persona á quien delegare á este objeto la Administracion, y si el dia primero de Marzo el arrendatario no estuviese corriente en el pago de las dos mil pesetas que en dicha fecha habrán vencido y deberá tener satisfechas, quedará desde aquel dia rescindido el contrato, reservándose no obstante la Administracion el derecho para reclamar del propio arrendatario, en la forma que considerase coneniente, la cantidad que estuviere adeudando.

14.^a El arrendatario viene obligado á satisfacer la retribucion de cinco pesetas al Alcaide por su trabajo extraordinario, en cada noche que se dé en el teatro algun baile público ó de Sociedad.

15.^a Para tomar parte en la subasta es indispensable que media hora antes de la señalada para dicha subasta, se deposite en la mesa de la Administracion la suma de trescientas pesetas que servirán para responder de la subasta. Dicha cantidad no podrá retirarla el rematante, pues quedará depositada para el caso de incumplimiento del arriendo en alguna de sus partes, devolviéndosele al terminar su compromiso. Los depósitos de los demás licitadores cuyas proposiciones no hubiesen sido admitiddas, les serán devueltos en el acto de ser adjudicado el remate al mas beneficioso postor.

16.^a Serán de cuenta del arrendatario los gastos de la subasta y el importe de la escritura, que deberá otorgarse ante Notario público ó privadamente, según la Administracion resuelva ó lo tenga por conveniente.

Tarragona 17 de Mayo de 1879. —P. A. de la Ilre. Administracion, M. Albiñana, Secretario.

Modificació del plec de condicions²⁷

HOSPITAL DE SAN PABLO Y SANTA TECLA DE TARRAGONA

Habiendo observado en el pliego de condiciones que para el arriendo del Teatro propiedad de este Pio Hospital, que se publicó en el *Boletín oficial* de esta provincia del dia 20

²⁷ BOPT, n. 121 (24.05.1879), p. 1-2.

del corriente mes, un error de copia y redaccion en la condicion 13.^a, esta Administracion ha acordado rectificar la misma condicion en la forma que se publicará en el mencionado *Boletín oficial*.

Tarragona 23 de Mayo de 1879. —P. A. de la Ilre. Administracion, M. Albiñana, Secretario.

RECTIFICACION hecha en la condicion 13.^a del pliego de las que para el arriendo de la Casa Teatro de esta capital se publicó en al Boletín oficial de 20 del corriente mes, entendiéndose que dicha condicion queda redactada en esta forma.

13.^a El precio de este arriendo es de 3.000 pesetas que deberá el arrendatario satisfacer en buena moneda de oro ú plata en esta forma: 1.000 pesetas en el acto de firmarse la escritura de arriendo, y las 2.000 pesetas restantes en cuatro plazos de á 500 pesetas restantes, vencaderos en el día 1.^o de cada uno de los meses de Noviembre y Diciembre, del corriente año, y Enero y Febrero del año próximo entrante; debiendo entregarlas directamente del producto del abono y como primera y preferente obligacion el Depositario ó encargado de dicho abono al Contralor ó persona á quien delegare á este objeto la Administracion, y si á los ocho dias siguientes al vencimiento de cada plazo, el arrendatario no hubiese satisfecho el importe del mismo, quedará rescindido el contrato, con facultad la Administracion de incorporarse incontinenti por sí misma, y disponer del local arrendado, sin necesidad de interponer para ello juicio de deshaucio, y con derecho para reclamar del arrendatario los perjuicios que por su falta se irroguen á la propia Administracion.

Tarragona 23 de Mayo de 1879. —P. A. de la Itre. Administracion, M. Albiñana, Secretario.

ANNEXOS DEL CAPÍTOL TERCER. LES COMPANYIES

A. Compilació dels gràfics del capítol tercer	65
B. Les companyies	67
1. Temporada 1863-1864	67
1.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Antonio Malli	67
1.2 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera d'Agostini	68
2. Temporada 1864-1865	70
2.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Sáez	70
2.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de Juan García i Francisco Villegas.....	71
2.3 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Carlos Pintado	73
2.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia d'òpera de Genaro Ricci.....	74
2.5 Teatre particular – Círculo Artístico-literario.....	76
3. Temporada 1865-1866	77
3.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de José Sarmiento i Francisco Domingo	77
3.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de José Poyo.....	79
3.3 Campos de Recreo – estiu – Companyia d'òpera italiana de Camilo Parodi.....	81
3.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense.....	82
4. Temporada 1866-1867	84
4.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio	84
4.2 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo [estiu 1867]	85
4.3 Teatre Principal – estiu - Companyia d'òpera italiana Locatelli-Coy	86
5. Temporada 1867-1868	88
5.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Fernando Guerra de Portero.....	88
5.2 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García	90
5.3 Campos de recreo – estiu- Companyia d'òpera italiana d'Eugenio Monzani.....	90
5.5 Teatre Camprodón – hivern - Companyia del Teatro Camprodon	92
6. Temporada 1868-1869	93
6.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Manuel Gamir de Aparicio.....	93
6.2 Campos de Recreo i Teatre Principal – Companyia d'aficionats al Teatre Català	94
6.3 Teatre Principal – estiu – Reunion Familiar Tarraconense.....	95
7. Temporada 1869-1870	97
7.1 Teatre Principal – hivern - Companyia de Joaquín Reos	97
7.2 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de Ricardo Figuerola	98
7.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense.....	99

7.4 Centro Liberal – Companyia d'aficionats de La Juventud Tarraconense.....	99
7.5 Teatre Principal – estiu – Companyia ex profés d'Inocenci López	100
8. Temporada 1870-1871	103
8.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Antonio Zamora.....	103
8.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Ceferino Guerra	104
8.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Emilio Arolas	106
8.4 Teatre Principal – Quaresma – Companyia bufa [2-3-1871 fins 26-3-1871]	106
8.5 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de <i>declamacion</i> [2-4-1871 fins al 10-4-1871]	106
8.6 Teatre Principal – Sant Magí – Companyia d'Antoni Grifell	107
9. Temporada 1871-1872	108
9.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Fernando Guerra	108
9.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Balestroni-Sumalla.....	109
9.3 Teatre Principal – estiu – Companyia de Tomàs Huguet i Manuel Rumià	110
9.4 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo (Soler)	111
9.5 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Frederic Soler	111
10. Temporada 1872-1873	112
10.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel Gamir de Aparicio.....	112
10.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo i Liberata Molas	114
10.3 Teatre Principal / Campos de Recreo – estiu – Companyia de Lleó Fontova.....	114
10.4 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Elvira Pasquali	114
10.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Giacinta Pezzana.....	117
11. Temporada 1873-1874	119
11.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio	119
11.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo	120
11.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Tomàs Huguet.....	121
11.4 Teatre Principal – extraordinària - Companyia catalana de Vicente Miguel i Juan Perelló	122
12. Temporada 1874-1875	123
12.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel de la Vega.....	123
12.2 Ateneo/Campos/Principal – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Isern-Monner.....	124
12.3 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García	125

12.4 Teatre Principal – estiu – Companyia de Joaquín Reos	125
12.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Manuel Ferrando	126
12.6 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera italiana d'Enrique Serazzi	127
13. Temporada 1875-1876	129
13.1 Campos de recreo – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu.....	129
13.2 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Julio Torrani.....	130
13.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu.....	130
13.4 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan de Alba.....	131
13.5 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra.....	132
13.6 Campos de Recreo /Teatro Principal – estiu – Companyia de Gervasi Roca.....	133
13.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Juan Isern.....	135
14. Temporada 1876-1877	136
14.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Emilio Arolas	136
14.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan Aparicio	137
14.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Cecilio Sanmartí.....	138
14.4 Teatre Principal – maig – Companyia de Francisco Domingo	139
14.5 Ateneo Tarraconense/CR – hivern- Companyia de Sebastian Roca	140
14.6 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Vicente Jarque	141
14.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Rafael Bolumar	142
14.8 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Leandro Soto	143
15. Temporada 1877-1878	145
15.1 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Juan Isern	145
15.2 Teatre Principal – hivern – Companyia Juan Aparicio	147
15.3 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Isidoro Valero.....	148
15.4 Campos de recreo – abril-setembre – Companyia d'Enric Antiga	150
16. Temporada 1878-1879	151
16.1 Ateneo Tarraconense – Sociedad Cervantes.....	151
16.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo	152
16.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Isidoro Valero	153
16.4 Teatre Principal – març-maig – Companyia de Luis de Obregón (Valero dir.)	154
16.5 Teatre Principal – abril-maig – Companyia de Luis de Obregón.....	155
16.6 Teatre Principal /Campos de Recreo – Companyia d'Antoni Tutau.....	156
16.7 Campos de Recreo – juliol-agost - Companyia [de 5-7-1879 fins 17-8-1879]	157

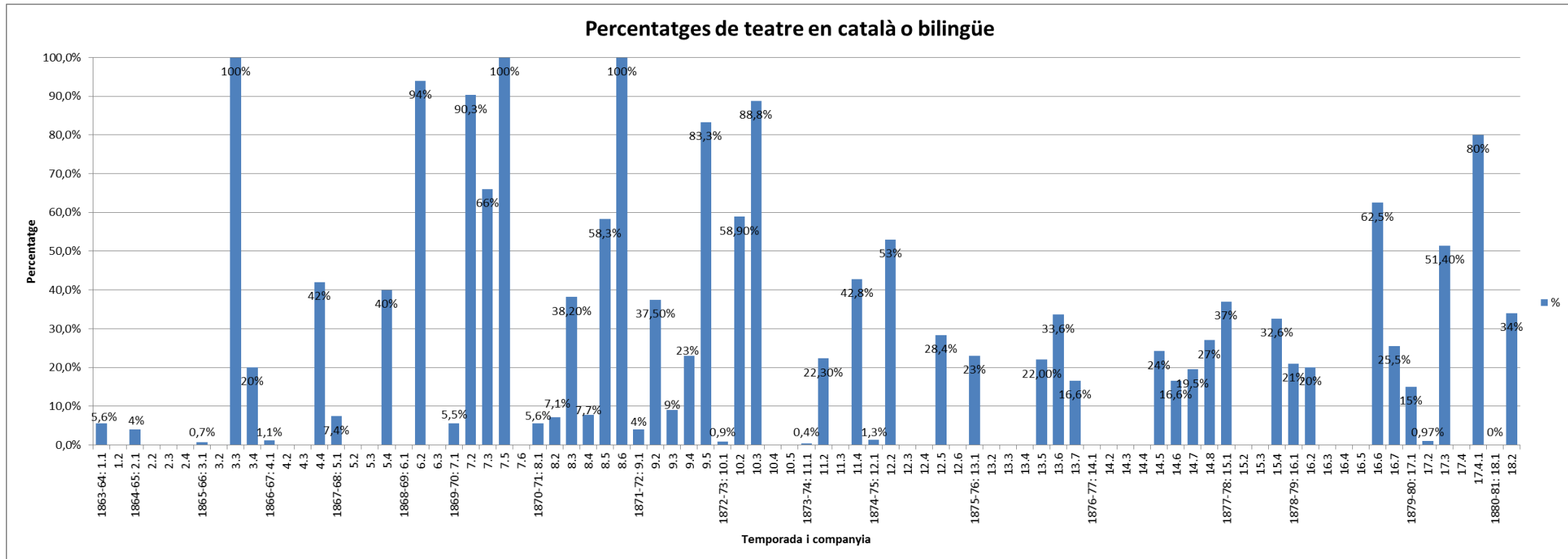
17. Temporada 1879-1880	158
17.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Maria Lorente.....	158
17.2 Teatre Principal – febrer-maig – Companyia d’Antoni Grifell.....	160
17.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l’Ateneo Tarraconense i Salvadora Capdevila i Lluïsa Bosch	161
17.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Federico Jiménez	162
18. Temporada 1880-1881 (parcial).....	164
18.1 Teatre Principal – hivern – Antoni Grifell.....	164
18.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l’Ateneo i Leandro Soto	165

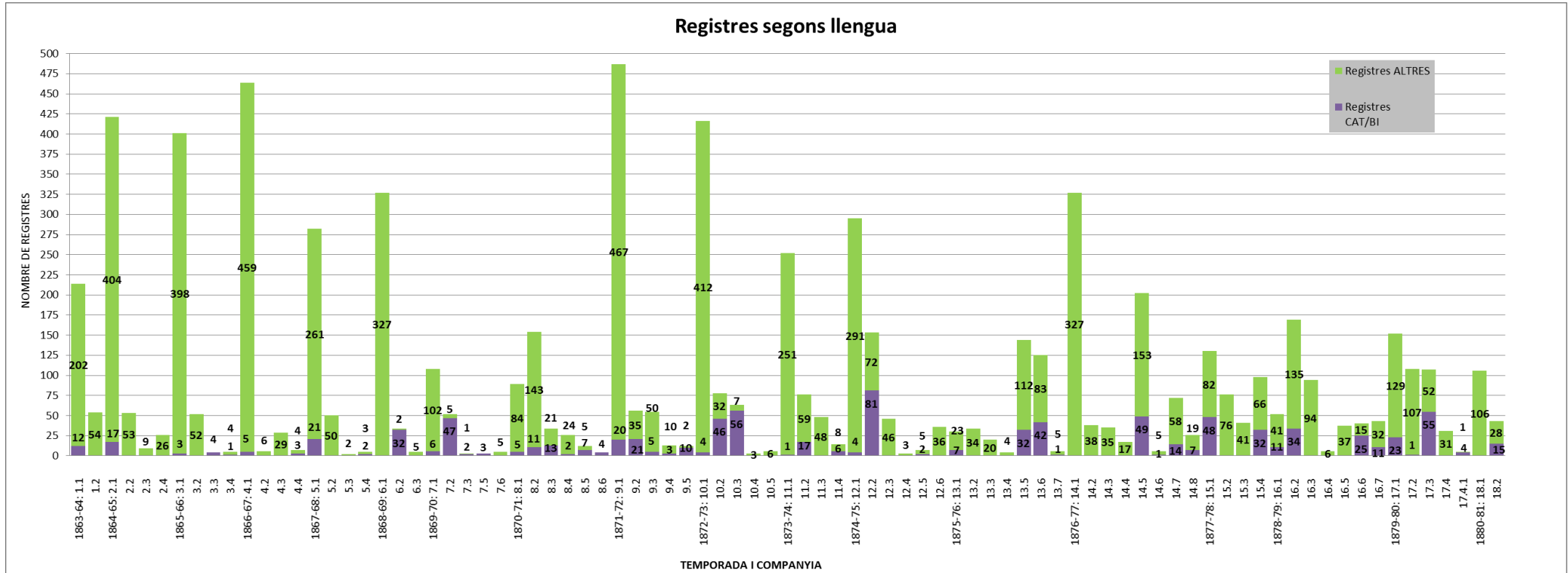
GRAN BAILE

DE TORTAS

EN EL ARRABAL DE PESCADORES (A) EL SERRALLO.

A. Compilació dels gràfics del capítol tercer





B. Les companyies

1. Temporada 1863-1864

1863-1864	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Antonio Malli de Brignole			
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril				
Maig	De Agostini			
Juny				
Juliol				
Agost				

1.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d’Antonio Malli

Inici:	Final:
13.09.1863	30.04.1864

Durant la primera temporada només hi ha un únic teatre en funcionament. Es tracta del Teatre Principal i la companyia està dirigida per Antonio Malli de Brignole, primer actor que va actuar durant l’any 1863 al teatre de Maó (MAS I VIVES 2006 II: 87). L’empresari era José Cirera (DDT 25.05.1863).

Una gasetilla del 5 de setembre del 1863 al *Diario de Tarragona* avisava que alguns dels actors eren coneguts pels tarragonins. Tot i que la resta s’estrenaven en aquest teatre, alguns com el director de ball Pere Mauri ja venien “precedidos de la fama que han sabido conquistarse en otros teatros”. No disposem de la llista completa de la companyia ja que la mateixa empresa del teatre es va encarregar de la difusió a través de cartells o altres mètodes directes.

ACTRIUS: Micaela Roca (primera actriu), Esperanza Cabello (primera dama jove), Consuelo Torrecilla de Bagüés (segona dama jove), Matilde Malli (graciosa), Maria Josefa Bagues (característica), Salvadora Capdevila de Farreras, Rosa Mauri, Júlia Cirera Roca (xiqueta).

ACTORS: Antonio Malli de Brignole (primer actor i director d’escena), Francisco Domingo Soler (galant jove), [Vicent] Miguel/ Miquel (segon galant), Ortiz (barba), Gervasi Roca (graciós), Fèlix Durval/Dorbal, Ferreras/Farreras, Pedro Mauri.

COS DE BALL: Victoria Galan - Pedro Mauri (director del cos de ball; primera parella), Salvadora Capdevila de Farreras - Fèlix Durval (segona parella), Cristina Martí - Ferreras/Farreras (tercera parella), Rosa Mauri – Cantallops (quarta parella).

ALTRES: Josep Mallol (cobrador principal del teatre), Jaume Morera (apuntador).

La revista sobre l’obra de Vidal *Una noia com un sol*, (DDT 19.11.1863), distingia els actors catalans —perfectes per representar obres en català— dels espanyols, brindant-nos una

informació força útil. Els primers són els actors Gervasi Roca, Fèlix Dorbal/Durval i Pere Mauri, i l'actriu Salvadora Capdevila en el paper protagonista. Per contra, Matilde Malli, tot i no ser d'aquí “habló sin embargo con alguna propiedad nuestro dialecto ó idioma”.

Aquest mateix fenomen de traspàs lingüístic va ser recollit per Carme Morell en el seu estudi i pels mateixos actors que tractem aquí. Cal fer una petita digressió per explicar-ho. En l'apartat en què analitza el funcionament dels teatres, Morell llista la companyia corresponent dels Campos Elíceos del Passeig de Gràcia per a l'estiu de 1864. Van començar el dia quatre de maig, és a dir, quatre dies després que Malli acabés al Principal de Tarragona. Doncs bé, en aquesta llista hi ha noms coincidents amb la companyia que ara analitzem, i que són: Gervasi Roca (ara director i primer actor), Esperanza Cabello (una de les primeres actrius), Francisco Domingo i Roca (galant jove) i Vicente²⁸ Miguel (segon galant). Tret de Gervasi Roca, que passa a ser director perquè el repertori era principalment còmic ateses les característiques dels Campos, la resta manté el seu estatus. És a dir, es tracta dels mateixos actors. Encara hi ha un altre nom que passa desapercebut perquè no ve a la llista, però sí en la notícia del *Diario de Barcelona* (25.05.1864) que apunta tot seguit:

“Contando con al indulgencia de tan ilustrado público, se ha encargado del papel de Paula la Sra. Roca, a pesar de la dificultad que naturalmente encuentra en la pronunciación de la lengua catalana” (MORELL 1995:100)

La senyora Roca no apareix a la llista de Morell, però podem aventurar que segurament es tractava de Micaela Roca, la primera actriu de la companyia de Malli de Brignole, ara amb Gervasi Roca durant la temporada d'estiu de 1864 as Camps Elisis barcelonins.

A banda, l'incís en l'origen i en la llengua de cada actor d'aquella revista, poc habitual en les crítiques que hem recollit, atenia a la voluntat de reivindicar la literatura en llengua pròpia un any abans del famós estiu del 64: “los actores citados, todos catalanes, se esmeraron, no hay que dudarlos, en dar á conocer que nuestra lengua se amolda muy bien á las exigencias del teatro”. Incloem en aquest grup Farreres/Ferreras, Cantallops i Cristina Martí.

1.2 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera d'Agostini

Inici:	Final:
01.05.1864	29.06.1864

El dia 29 d'abril de 1864 s'anunciava que l'empresari del teatre, el mateix Josep Cirera, havia contractat una companyia d'òpera i sarsuela amb el senyor de Agostini al capdavant. Per al debut havien triat la infalible *El barber de Sevilla* per assegurar-se una bona imatge d'entrada. Com havia passat amb l'anterior companyia, no es van fer públics els noms dels actors i actrius. El primer tenor Ferrer és rebut “con la celebridad de bueno”, mentre que la primera cantant, senyora Fossa, va actuar anteriorment a la ciutat, concretament l'estiu de 1862.

L'endemà continuaven donant notícia de la companyia però amb una vaguetat que ens deixa molt poca informació, ja que només diu que alguns són coneguts a Tarragona i altres són artistes coneguts en altres teatres. Aquesta dada ambigua ens fa creure que o bé el periodista disposava de molt poca informació i havia de fer mans i mànigues per fer la notícia, o bé que el circuit

²⁸ De Morell (1995) en recollim el seu nom de pila, no documentat en la base de dades.

d'informació de l'empresa del teatre —que ja hem vist que funcionava autònomament— permetia donar per sobreentès aquest tipus d'informació als lectors.

Una altra dada del mateix dia és la contractació, paral·lelament, d'una orquestra. En la mateixa línia d'abans, la manca d'informació fa que no es concretin noms però ens ajuda a saber que el Teatre no disposava d'una orquestra suficient per acompanyar les funcions líriques. Sí que sabem que en tenia una de pròpia, ja que el dia 4 de març de 1864 apareixia com a tal en un benefici. Sobre els coneixements musicals del gasetiller, també cal tenir reserves. S'estranya que hi hagi un harmònim, orgue que reserva exclusivament per substituir instruments de la secció de metall en cas que no se'n disposi:

Una especie solo hemos oido y que por cierto no ha dejado de causarnos cierta sorpresa; y decimos que nos ha sorprendido tal noticia cuando recordamos haber asistido á alguna funcion musical donde habia trompas y otros instrumentos de metal, que son los que supone, cubrir el armonium, en nuestro entender.

El seu *entender* no era gaire profund tenint en compte que és un instrument de vent amb diversitat de registres, sí, però amb un paper propi en les partitures del moment.

ACTRIUS: Juana Fossa (*prima donna* absoluta), Dolors Mallol, Monserrate, Segunda Fornos, García.

ACTORS: De Agostini (mestre director), Ferrer (tenor), Cestert (?), Astort (tenor), Martorell, Leopoldo Jover (primer baix absolut), Peppe, Foix, Garriga, Ramon Ros, Belinelli/Bettenielli (còmic).

A pesar de la migradesa de noms de què disposem, la companyia havia de ser molt més gran si fem cas a la notícia del dia 28 de maig de 1864 (DDT). L'empresa volia dedicar-se exclusivament a la representació d'òperes i deixar de banda la sarsuela. El periodista explica que no suposarà cap inconvenient ja que “todo el numeroso personal con que cuenta puede tener cabida y es necesario para las composiciones de Bellini, Donizzetti, Rossini, Verdi y otros”. A pesar de l'intent, es continuaran programant sarsueles. La calor, tanmateix, farà que de manera gradual minvi l'assistència a un recinte tancat com el TP. De l'èxit clamorós del principi —que fins i tot fa que el periodista es plantegi un consorci entre els teatres de Tarragona i Reus per alternar una companyia lírica a l'hivern (DDT 18.05.1864)— es passarà a demanar que es puguin fer compatibles amb les passejades i els concerts de la banda del regiment de Bailen a la Plaça de la Font. Evitant solapaments es beneficiaria els d'Agostini, “cuyos escasos productos sostienen á porción de familias” (DDT 04.06.1864).

Tant Juana Fossa com el tenor Astort i l'actor còmic Bettenielli, després d'actuar a Tarragona aniran als Camps Elisis de Barcelona (DDT 01.07.1864).

2. Temporada 1864-1865

1864-1865	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	José Sáez			
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril				
Maig	Juan García i Francisco Villegas	José Sáez		
Juny				
Juliol		Carlos Pintado		Círculo Artístico-literario
Agost				
Sant Magí (suspès pel còlera)		Genaro Ricci		

2.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Sáez

Inici:	Final:
10.09.1864 ²⁹	30.04.1865 ³⁰

El primer actor d'aquesta companyia és José Sáez, però una gasetilla del dia 21 de juliol de 1864 ens informa que els actuals arrendadors han signat un contracte amb Joaquim Estrada, un actor còmic, perquè contracti una companyia nova de declamació i sarsuela —per tant, José Cirera havia deixat de ser-ne. Així, doncs, el graciós és en aquest cas el que porta les contractacions i, malgrat que el dia 23 d'agost apareix una notícia on s'explica que “hay cierto rumor poco favorable á aquella, y hasta hemos oido que los antiguos abonados no están nada conformes con las noticias, que entre ellos circula, dé la manera como estará formada la compañía”, el dia 4 de setembre es publicava els noms d'alguns dels actors i actrius i, pocs dies després, estrenaven temporada.

La revista teatral del dia 2 d'octubre de 1864, signada per J. M. R. descriu la composició total de la companyia. Com a quadre complet que és, ens diu, té totes les parts que calen: des del primer galant fins al quart i cinquè, des de la primera dama fins la darrera i des de la primera parella de ball fins a la tercera. El nombre total és “bastante crecido” i ens dóna una idea d'agrupació estàndard per a un teatre de segona categoria com era el de Tarragona. Com és

²⁹ 14.12.1864 DDT: Aturada de les funcions per un conflicte econòmic amb l'empresa. A partir d'això, es reorganitza la companyia i s'afegeix un contingent per representar sarsueles.

³⁰ 30.04.1865 DDT: Participaran en la inauguració del teatre dels Campos de Recreo, dins de l'abonament de la temporada del Principal.

habitual, para atenció en el fet de ser coneguts o no pel públic local. Dolors Mallol, Segunda Fornos i el senyor Ortiz ja van actuar en la temporada d'hivern de 1863-64. Per últim, al cap de pocs dies d'acabar, la secció Variedades va dedicar tot l'espai disponible a estudiar-ne el rendiment econòmic (DDT 11.05.1865).

ACTRIUS: Ponciana Santana (primera actriu), Elvira Selma (dama jove), Adela López (graciosa), Segunda Fornos (característica), i Dolors Mallol.

ACTORS: José Sáez (primer actor i director d'escena), Joaquín Estrada (actor còmic), Francisco Ballestroni (galant jove), Salvador Riva (segon galant), Ricardo Liron (barba), Sr. Ortiz, Antonio Selma (segon galant jove).

COS DE BALL: Carlota Picazo – Vicente Girón (primera parella), Dolores Selma – Sr. Asbert (segona parella).

ALTRES BALLARINES: Vedia, Quiñones.

ALTRES BALLARINS: Roldoni, Biosca.

2.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de Juan García i Francisco Villegas

Inici:	Final:
01.05.1865	17.06.1865

Procedents de Reus, l'empresa del teatre continuava sent la mateixa que en 2.1 atès que durant una funció d'aquella companyia es van repartir opuscles entre el públic anunciant-ne la vinguda i el repertori (DDT 25.04.1865).

ACTORS: Federico Astort (tenor), Francisco Villegas (tenor còmic), Ventura Miquel (baríton), José Sanz (baix), Riba, Vila, Font, Barreda, Cabello, Biosca, Planella.

ACTRIUS: Rosa Llorens (primera tiple), Briebe (segona tiple), Castillejos, Ochoa.

COR (MIXT): Juan García (director d'orquestra).

ALTRES: Eduardo Sampons i Raimundo Planter.

En aquesta ocasió, els intèrprets i cantants també eren coneguts tant pel públic tarragoní com pel crític del *Diario de Tarragona*. Astort, per exemple, ja havia actuat a 1.2. Francisco Villegas, per la seva banda, era valorat per tenir una gràcia andalusa que no s'aprèn, mentre que Sanz no estava a l'alçada del Sanz que el crític havia sentit anys enrere a Barcelona, per bé que compensava la mancança de veu amb la gestualitat. Les dones, Llorens i Briebe, s'analitzen per la figura, el vestit i l'afinació. En general, es qualifica la companyia de conjunt acceptable sense arribar a ser *notabilidades*.

En parlar de l'orquestra i del cor ("el coro de hombres, bien, el de mujeres, mal, podemos decir aquello de no tienen voz ni voto") insisteix que la ciutat té músics amb la qualitat suficient per formar una bona agrupació musical sempre que al capdavant hi hagi un bon director que els sàpiga menar, com és el cas de Juan García.

Aquest aspecte que pot semblar secundari va acabar fent detonar el públic. Quan encara non feia ni un mes que havien començat l'abonament, una gasetilla mostrava clarament que per molt que els actors fessin un bon paper a l'escenari —tot i que es parla de píflies—, la manca de

qualitat musical de l'orquestra i els cors va esguerrar el conjunt (DDT 24.05.1865) i van posar pressa a la companyia a l'hora de marxar ("Ya no se descansan dos dias á la semana, se conoce que lo que interesa es echar las catorce funciones de abono [lo] mas pronto possible").

Per reblar el clau, va desencadenar-se un petit conflicte relacionat amb la possible contractació per al teatre dels Campos de Recreo, inaugurats el dia 30 d'abril del 1865. El mateix dia 24 de maig es publicava una altra gasetilla titulada "Vanidad y..." sobre dos artistes de la companyia que s'havien negat a actuar-hi malgrat que se'ls havia ofert la suculent oferta de 900 rals per tarda, diners que no havien de repartir amb orquestres ni personal del local, ja que d'això se'n feia càrrec la Junta dels Campos, interessada a portar-hi repertori líric. El motiu del rebuig segons el periodista fou que "se considerarian rebajados en su *categoría* cantando en el teatro de los campos de Tarragona" malgrat que aquesta mateixa companyia havia estat contractada per actuar en un local similar, si no pitjor, de la ciutat de Lleida. És per això que el gasetiller denuncia la vanitat d'aquests dos intèrprets que havien comès *agravio* als socis dels Campos de Recreo i al públic que hi assistia, qualificat com "lo mejor de la poblacion".

Per descomptat, l'elogi del local que es fa a continuació deixa ben clares la capacitat i l'excel·lència dels campos:

Los campos de Tarragona reunen condiciones que tan solo se encuentran en los de grandes capitales, y el teatro ó la testera del magnífico salon puede ser pisado por actores y artistas de tanta fama cuando menos que la alcanzada por los sobreentendidos artistas, por notabilidades que tienen á mucha honra cantar en los campos de madrid y en los vários establecimientos de recreo de Barcelona.

La resposta no va trigar gaire. L'endemà mateix, abans de la secció "Variedades" s'inclouïa una carta al director del diari signada per José Sanz, Francisco Villegas, Juan García, Federico Astort, Ventura Miquel, Eduardo Sampons i Raimundo Planter en què exposaven la seva versió dels fets. Així, la companyia i la Junta dels Campos només havien acordat que es faria una funció de prova (DDT 21.05.1865, *La cola del diablo*, sarsuela) després de la qual no hi havia més compromís per cap de les parts. Si no van seguir actuant-hi va ser per "circunstancias que concurrieron y el estado actual del Teatro", cosa que van comunicar als de la Junta.

Lamentaven que això fos pres com un greuge derivat de l'arrogància o la vanitat, però confessaven que era la millor opció si volien seguir complint amb el contracte vigent amb el Teatre Principal amb condicions ("no podria llenar como se propone si se ocupase en dar funciones por la tarde en cualquier otro establecimiento"). De fet, dies enrere la revista teatral havia aconsellat que els actors tinguessin més temps per descansar i assajar les obres.³¹ Sobre l'estat del local, per altra banda, els actors no en fan ni esment, per la qual cosa és de suposar que el gasetiller hi va posar més pa que formatge. La carta acabava demanant que en lloc de vanitat es considerés un reclam de dignitat (laboral, si es vol). Per últim es defensaven del que havien interpretat com a al·lusió als deutes econòmics dels actors (interpretat dels punts suspensius de l'epígraf de la gasetilla): "diremos únicamente que ninguno de sus individuos ha pedido ni debe un céntimo desde su llegada á esta ciudad".

Una tercera veu és la de J. M. R. que, en la revista del dia 28 de maig de 1865, tancava el conflicte. Hi ressenyava la única funció de 2.2 als Campos i afegia que:

No trataremos de averiguar de parte de quien está la razon porque no han seguido en los Campos las funciones de zarzuela, pues que sin pruebas que aclaren la acusacion y la negacion de pactos habidos seria imposible; pero si diremos que antes de dar á saborear al público que

³¹ En la revista que hem tractat anteriorment (DDT 14.05.1865).

á ellos concurre las bellezas del canto, antes de inaugurar unas diversiones propias de los sitios de recreo, y antes de anunciarse que las zarzuelas que se pondríane en el teatro de los Campos no se representarían en el Principal, lo que cuando menos prueba que había intencion de dar mas de una, debía haberse meditado mucho, debían haberse espuesto con franqueza, con claredad por las partes contratantes, las ventajas ó inconvenientes del compromiso que se contraía. Se procedió con bastante ligereza, y el público se ha llamado á engaño, se le ha puesto el almívar en los labios y apenas lo ha gustado se le ha retirado.

En definitiva, ni la Junta dels Campos devia tenir gaire mà en la contractació de companyies, ni la companyia 2.2 devia estar disposada a actuar-hi tenint en compte que les funcions al Teatre Principal no tenien gaire èxit, amb la pèrdua econòmica que això devia suposar per a l'empresa i la mateixa companyia.

Amb la següent companyia veurem, però, que l'arrencada del teatre d'extramurs tarragoní va continuar sent difícil.

2.3 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Carlos Pintado

Inici:	Final:
07.07.1865	03.08.1865

ACTORS: Beltrán (tenor seriós), Félix Cancela (tenor còmic —de pas—), García, Brú.

ACTRIUS: -

ALTRES: Carlos Pintado (director de l'orquestra).

Companyia procedent de Tortosa (DDT 27.06.1865) i composta per una primera soprano, una segona soprano, una comprimària, una característica, un tenor seriós (Beltrán), un baríton, un baix seriós i un de còmic, i el director, Carlos Pintado (DDT 29.06.1865). També portaven parts secundàries i apuntadors, tot i que no disposem de més noms. Les referències, segons el gasetiller, eren bones, tant per testimonis directes com per la premsa i es demanava amb èmfasi i en diverses ocasions el màxim suport a la companyia i a la Junta dels Campos per la seva iniciativa tenint en compte què havia passat amb la inauguració.

Tanmateix, en la primera revista que J. M. R. els dedicava (DDT 09.07.1865) es veu clarament la intenció del crític per suavitzar la mala opinió tot dient que en les comparacions —en aquest cas entre 2.2 i aquesta— sempre acaba perdent el que ha arribat més tard. Dit això, també acusava les males condicions acústiques del teatre dels Campos de Recreo com a factor en contra. Finalment, comminava el director perquè fes les esmenes necessàries però poc complicades, com ara en la direcció de l'orquestra, perquè al capdavall “una compañía de un sitio de recreo nunca podrá competir con otra que actue en un teatro considerado como principal, ni por los sueldos de sus individuos, ni por el precio que se le paga” i l'objectiu, en aquest sentit, no podia ser altre que ser presos com “un objeto de pasatiempo”.

Si no era prou gran el greuge, un incident enmig d'una funció sembla que va acabar d'afonar el prestigi o el renom dels Campos de Recreo (DDT 20.07.1865). Tot i que no queda clar què va succeir realment, sembla que el públic que assistia al teatre no va ser suficientment indulgent amb la companyia demostrant-ho amb un cert grau de violència. El crític demanava abnegació, “que olvidando pequñeces procuren el fomento de ellos [...] que haciendo abstraccion de resentimientos personales de miras interesadas, de agravios inferidos, de nimiedades á las que

revisten de grandes proporciones, aconsejen, no vituperen; apoyen, no derriben; fometen, no destruyan”, altrament “resultará perjudicado un sitio de recreo que por igual han contribuido todos á su levantamiento, que seria la muerte del primer establecimiento de esta clase creado en Tarragona” (revista, DDT 23.07.1865).

Les advertències del crític, però, van ser en va. La revista setmanal del dia 6 d'agost de 1865 anunciava el final definitiu de la companyia de Carlos Pintado. Per a Recasens, els desencadenants foren els aldarulls que havien tingut lloc al mateix teatre que van treure públic al local, deguts a “una mano oculta que se empeña en desacreditar los Campos, en que dejen de ser lo que deberían, y no obstante muchos de los mismos que lo confiesan se hacen partidarios de esa mano oculta contribuyendo con sus palabras á desprestigiarlos, á destruirlos”. D'aquí, J. M. R. extrapola que el públic tarragoní és, en aquest sentit, contrari a qualsevol innovació atès el seu esperit innat d'oposició i contradicció.

En definitiva, el projecte de la companyia de Carlos Pintado va fracassar per la poca indulgència del públic, especialment per aquells que sense tenir una opinió formada van deixar-se endur pels que van causar els primers incidents de manera clarament intencionada. El paper de la Junta, en aquest cas fou la de no comprometre “los intereses que le están confiados y no pudiendo acceder á condiciones que se establecian en las proposiciones se decidió á no admitirlas”.

2.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia d'òpera de Genaro Ricci

Inici:	Final:
19.08.1865	31.10.1865

Després del desastre de la companyia de Pintado, el dia 16 d'agost s'anunciava amb un al·leluia il·lustrador com a epígraf de la gasetta que la Junta dels Campos havia aprofitat que la companyia italiana de Genaro Ricci estava de pas per la ciutat perquè hi fes algunes funcions. Segons la gasetilla, aquesta companyia havia treballat en teatres d'algunes de les principals ciutats franceses (DDT 19.08.1865).

Cal afegir que a banda de la situació particular d'aquest local d'estiu, la resta d'espectacles de la ciutat també anaven a la baixa a causa de l'epidèmia de còlera que havia fet suspendre els actes per celebrar Sant Magí (DDT 15.08.1865). En relació amb això, es va plantejar en un moment d'ubicar en els terrenys dels Campos un hospital per a colèrics, cosa que des del *Diari de Tarragona* va ser vist com un intent més d'aquella mà oculta per desprestigiar i arraconar el teatre d'extramurs:

Va pareciendo el peine. —Nuestros lectores recordarán lo de la mano oculta de nuestra última Revista dominical, pues bien la mano ha empezado á mostrar sus uñas con motivo del hospital para coléricos. Dicen que se pensó en establecerlo en los Campos de recreo, no lo oimos porque no asistimos á la reunion en que se dijo, pero a buen seguro que los que tuvieron tan acertado pensamiento ó serian de aquellos que dicen "yo no he ido, ni voy, ni iré á los Campos nunca" ó de los que algun fin particular tendrán en que desaparezcan, ó bien de los que verán con disgusto que concurra á ellos alguna persona de su familia. De todos modos nos alegramos de que haya sido desestimada la proposicion porque de este modo se han cortado las uñas á la mano oculta. (DDT 16.08.1865)

Fos com fos, gràcies al còlera, precisament, va fer cap a la ciutat una companyia com la 2.4: “La casualidad les ha servido á pedir de boca con haber venido un cuadro de artistas que si bien no son notabilidades, ó de *primo cartello*, poseen facultades que dificilmente podrán reunir otras compañías que hayan de trabajar en los teatros de Tarragona; gracias á la alarma que el cólera produjo en Barcelona” (DDT 27.08.1865). És en aquesta mateixa revista on obtenim els noms dels integrants.

ACTORS: Genaro Ricci (baríton i director de la companyia), Juan Garulli, Garulli fill (secundari), Menici (baix còmic, procedent dels Elisis de Madrid), Leopoldo Jover (baix, en substitució de Menici), Fabris (tenor), Maristany (baix).

ACTRIUS: Giorgini/Giorgina/Georgini (*prima donna* absoluta), senyora Favelli (contralt), Ana/Anita Ferrer, (mezzosoprano), Parodi (*prima donna* mezzosoprano).

COR (MIXT).

ALTRES: Agostini (director d’orquestra), García Rojo (apuntador), Pablo Barbero (pianista).

A principis de setembre, atès la bona marxa de la companyia, la Junta dels Campos va decidir renovar el contracte amb Ricci per als mesos de setembre, octubre i novembre (DDT 02.09.1865). Això va comportar la contractació d’una nova soprano, Ana Ferrer (DDT 05.09.1865), la vinguda des dels Campos Elíceos de Madrid de Menici (DDT 19.09.1865), la mezzo Parodi i el tenor Fabris (DDT 28.09.1865). Igualment, també va fer avançar les hores de les funcions i adaptar el local a causa del fred que es començava a fer sentir. De fet, el benefici del director Ricci va fer-se al Teatre Principal, més còmode i tancat, gràcies a la intervenció de l’empresari d’aquest local, José Cirera (DDT 20.10.1865).

En la revista del dia 1 d’octubre, en el mateix sentit, s’anunciava que les funcions líriques dels Campos s’havien suspès “por haber sufrido alguna variacion el personal de la compañía italiana dirigida por el señor Ricci. Parece que dicho señor ha reemplazado los artistas que han dejado de pertenecer á ella por otros muy acreditados, y que desde hoy volveremos á tener el gusto de ver ejecutadas las bellas partituras de los grandes maestros”. És més, explica el periodista que l’objectiu era fusionar l’empresa del teatre Principal amb la lírica dels Campos de recreo perquè s’alternessin al Principal i deixessin els Campos per quan tornés el bon temps.

Aquell benefici, que va servir de comiat del director, va tenir una mala crítica en la revista del dia 22 d’octubre. Recasens va apuntar que la causa fou la diferent acústica entre el Principal i els Campos. La del coliseu de la Rambla, millor que la d’un teatre d’estiu, va posar en evidència els errors d’afinació de la companyia. Així mateix, la manca de costum de Ricci a l’hora de treballar amb l’orquestra del Principal dirigida per Dalmau havien fet ressentir la interpretació. Un últim motiu foren els pocs assajos que la companyia havia fet de *Lucrècia Borja*, tenint en compte la dificultat que aquesta òpera comporta.

El Círculo Artístico-Literario va organitzar una funció (22 i 23.10.1865) en benefici de tots els cantants que havien quedat a la capital després de la marxa de Ricci, donant a entendre que aquest, que també era empresari de la companyia, havia deixat desemparats els companys (DDT 22.10.1865). De fet, en la ressenya del 25 es va donar per fet que la companyia ha acabat d’actuar als Campos de Recreo. Per resoldre qualsevol confusió, el mateix dia apareixia a la secció “Remitidos” un article en què s’aclariria el malentès. Ricci no havia abandonat els altres membres de la companyia, sinó que havia marxat a Barcelona per formalitzar el proper contracte i recollir una carta. A banda, també s’aclariria que la funció al Círculo Artístico-Literario no havia estat en benefici de tots els cantants sinó que

aprovechándose de la corta ausencia del Sr. Ricci, tres de sus compañeros consiguieron que se diese exclusivamente para ellos el espresado beneficio, cuando siendo tres primeras partes, no podían encontrarse en una situacion tan apurada como algunos de sus demás compañeros, y por haber sido de los que mayores cantidades han recibido del Sr. Ricci

És a dir, havien fet creure que estaven desemparats per Ricci quan, en realitat, eren les primeres figures i, per això, les que més bé estaven a diferència dels subalterns de la companyia. Molt relacionat amb això, també es desmenteix que el mateix Ricci, en el benefici que va rebre al Teatre Principal hagués retingut els guanys per a ell sol en lloc de repartir-los entre els qui hi havia format part. Per rigor publiquen, fins i tot, les dades exactes d'aquesta funció benèfica en què es veu perfectament que el guany final foren només 75 rals i encara gràcies al fet que els directors de l'orquestra del Principal van renunciar a la seva part. Suposem que per esmenar qualsevol greuge, el dia 31 d'octubre de 1865 encara es va fer un últim benefici per als membres de 2.4 al Teatre Principal.

Finalment, malgrat que en les primeres notícies es deia que la companyia anava cap a Andalusia, el dia 17 d'octubre —i no pas al final del novembre, com s'havia dit en prorrogar el contracte— es va anunciar que marxarien a fer la temporada d'hivern del Teatre de Maó, dada que confirma tant el “Remitido” com el *Diccionari del teatre a les Illes Balears* (MAS I VIVES II 2006: 87).³²

Pel que fa al director, Bohigas Tarragó (1946) no el va recollir en la seva obra sobre les companyies estrangeres de Barcelona. Tampoc aparegué en l'obra de Luigi Rasi (1905) sobre els còmics italians, malgrat que recull altres Ricci —no vinculats— dedicats al cant i a l'art dramàtic.

2.5 Teatre particular – Círculo Artístico-literario

Inici:	Final:
24.02.1865	

ACTORS: Pere A. Torres Jordi, Martínez, Josep Maria Salvany, Josep Pin i Soler, Sanjuan. Fabris i Menici.

ACTRIUS: Maria Jesús Santa Coloma de Alpuente. Elvira Selma, Micaela Roca i Segunda Fornós. Julia Cirera Roca, Biosca, Cabello.

ALTRES: Montañés (piano), Pintado (violí), Soler (violí), Mallol (violí), Granada (violoncel), Modest Morelló (tenor), Bonet (músic), Antoni Ramis (soci i pintor).

COR (socis).

Vegeu el capítol segon.

³² S. v. *Teatre Principal de Maó*. Hi van actuar del 3 de desembre de 1865 al 20 de maig de 1866.

3. Temporada 1865-1866

1865-1866	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	José Sarmiento	Genaro Ricci (òpera)		
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril				
Maig	José Poyo (sarsuela)	Camilo Parodi (òpera)	Ramon García. Sección de declamación	
Juny				
Juliol				
Agost				

3.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de José Sarmiento i Francisco Domingo

Inici:	Final:
23.09.1865	30.04.1866

ACTORS: José Sarmiento (primer actor còmic), Vicent Miquel, Bailon, Francisco Rodríguez (primer actor seriós i director d'escena), Francisco Domingo, Estrella, Jaime Llibre, Esteve.

ACTRIUS: Micaela Roca, Julia Cirera Roca (xiqueta), Esperanza Cabello, Segura, García.

ALTRES: Josep Cirera (empresari). Fermin Fernández (cobrador del Teatre Principal).

COS DE BALL: Victoria Galan – Prous (primera parella), Bartolomé Cantallops.

La temporada d'hivern pintava malament a causa del còlera, tal com es pot veure a la revista del dia 10 de setembre de 1865, que es preocupava de la salut pública. J. M. R. calmava els lectors dient que en comparació als anys anteriors la salut era immillorable i que l'alarma que corria per Tarragona era causada pels qui tenien una "exaltada imaginación". Pel que fa al teatre, la fugida d'algunes famílies al camp (sigui per la collita, sigui per alarma sanitària) es feia notar en l'entrada dels Campos, amb Ricci (2.4) encara al capdavant. Sant Magí havia estat suspès i Santa Tecla amenaçava de tenir la mateixa sort.

Encetant el diari del dia 16 de setembre, una mena d'editorial sense signar continuava amb l'alarma. Els aficionats patien perquè els rumors de la nova companyia de declamació que havia de fer temporada d'hivern al principal eren nefastos fins al punt que era fàcil dir que, amb tals precedents, la temporada seria dolenta a la força. L'articulista se n'estava prou, d'emetre judici fins que no veiés en acció el total de la companyia, però aconsellava l'empresa del Principal que en contractés una de sarsuela mitjanament bona. El motiu era ben senzill: la companyia lírica dels Campos (2.4) estava tenint molt bona entrada malgrat tot (còlera i condicions del local) i en caldria una de vers bona perquè hi competís atenent a la creixent afició dels tarragonins per l'òpera i la sarsuela.

En la revista del 17 de setembre, després d'una nova referència al còlera i a la bondat de les gotes del “caritativo de Mr. Hoffman”, el crític explicava que de la nova companyia coneixia alguns actors, com ara el primer actor i director, que havia estat alguns anys a ultramar. Com si això fos garantia de reputació i d'expertesa, li demanava que fes tot el possible per adoctrinar els companys —en clara al·lusió als actors ja coneguts, com Roca o altres membres presents a 1.1— perquè s'executessin les obres degudament i, d'aquesta manera, s'accontentés un públic que ja sabem que era poc indulgent.

L'exigència de crítica i públic van arribar al màxim exponent amb un *remitido* publicat el 21 de setembre de 1865 titulat “Ayes del público” i signat per “Un abonado”. Després de conèixer-se els noms dels actors de la companyia, el disgust i la mala impressió havien estat generals entre els abonats i habituals del Principal. S'hi pot comprovar que s'arrossegava la mateixa fama que havia sorgit en les crítiques durant la temporada 63-64 amb l'actriu Micaela Roca i la seva família.

La revista sobre el debut de la companyia (DDT 01.10.1865) procurava passar per alt els rumors. Així, parlant de Francisco Rodríguez, desconegut per al públic tarragoní, era considerat un intèrpret natural i un bon director, ja que coneixia els efectes dramàtics —repartir bé els papers, per exemple. Per altra banda, també s'elogiava el còmic José Sarmiento per la seva gràcia natural, especialment brillant en obres anomenades *andaluzas*. Tanmateix, la voluntat d'estar per sobre dels comentaris de la gent no va aguantar gaire. Després de constatar que hi ha parers molt distints sobre la companyia, el crític va acusar directament l'empresa:

Lo que podemos afirmar es que no haciendo sacrificios los abonados, no rebajándose el tipo de la subasta de la casa, ó no construyéndose un teatro nuevo, no será posible que oigamos eminencias en el arte, y que aunque alguna de las primeras partes tenga dotes recomendables las demás no podrán pasar de medianas. En teatros de primer orden, hay compañías en las que dos ó tres partes son notabilidades; pero las restantes son muchas veces menos que secundarias.

Una de les estratègies de què es va servir l'empresa i la companyia per treure's la mala reputació va ser posar en escena les darreres estrenes de Madrid de García Gutiérrez o Rodríguez Rubí (DDT 20.03.1865), però malgrat les despeses en drets de propietat i l'esforç dels mateixos actors per posar-les en escena al més aviat possible. Sembla que en les següents crítiques el parer del crític i del públic va anar millorant, especialment quan des dels actors i el director es mostrava l'estudi i l'assaig necessari per a obres de primera magnitud:

Debemos alentarla para que siga trayendo de Madrid esas bellísimas producciones, pero dando el tiempo suficiente á los artistas para el estudio y al señor Rodríguez para los ensayos. (DDT 24.03.1866)

Malgrat la mala arrencada, a finals de la temporada ja no quedaven dubtes sobre la qualitat dels intèrprets i es parlava de dignitat i compromís, especialment de les actrius Roca, García i la ballarina Victoria Galan, així com dels actors Rodríguez, Sarmiento i el ballarí Prous (DDT 30.04.1866).³³ Igualment, ja no es posava en qüestió l'esforç econòmic de l'empresari Cirera, esforç que també va comportar la contractació per un parell de funcions d'una companyia àrab d'espectacles gimnàstics i físics:

La empresa de este teatro, ávida siempre en presentar novedades que alaguen al ilustrado público Tarraconense, no ha titubeado un solo momento en contratar por dos únicas funciones, la gran compañía árabe compuesta de 20 artistas moros de la tribu de Beni-Zoug-

³³ Malgrat que en aquesta notícia s'anuncia que en breu es dedicaria més espai per fer una ressenya final i extensa de la companyia, no es va fer. És la darrera referència que hem recollit.

Zoug, dirigida por el célebre Sidi-Hadj-Ali-Ben-Mohamed los cuales han trabajado estos últimos días con éxito asombroso en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. (DDT 18.04.1865)

Una darrera notícia relacionada amb aquesta companyia correspon a l'actor Francisco Domingo Roca, segons la qual havia estat contractat per Julián Romea per actuar en un teatre de Bilbao amb les mateixes condicions econòmiques que Romea tenia en el Teatre del Príncipe de Madrid (DDT 06.07.1866).

3.2 Teatre Principal – estiu – Companyia de José Poyo

Inici:	Final:
10.05.1866	21.06.1866

ACTORS: Francesc Vilanova (primer tenor seriós), Ventura Miquel (primer baríton), José Poyo (primer tenor còmic i director d'escena), José Sáez (primer baix), Ibo Biosca (baix i representant de l'empresa), Antonio Roca (segon baix), Joaquín Fornos (segon tenor còmic).

Prendran part a les sarsueles: Miquel Sabater, Vicent Miquel, Baldomero Martínez, Ricard Sabater i Joaquín Fornos.

ACTRIUS: Rosa Llorens (primera soprano), Amalia Sabater (primera soprano còmica), Antonia García (segona soprano i característica), Vicenta Barrera (segona soprano), Carme Casasús (partiquina), Josefa Valero (partiquina).

ALTRES: Ramon Lladró, Ricardo Sabater i Baldomero Martínez (apuntadors). Miquel Sabater (empresari), Faustino Ureña (director d'orquestra i mestre concertador).

COR (MIXT).

En aquesta ocasió disposem de la llista completa de la companyia, ja que es va publicar el dia 28 d'abril de 1866 a la secció de teatre del *Diari*. Després de la cartellera del dia, s'adjunta la llista d'intèrprets procedents del Teatre Principal de Palma (anomenat Príncipe de Asturias llavors i fins al 1868³⁴) on van ocupar-se de la segona temporada —segona meitat de l'hivern. Una gasetilla del dia 9 de maig reproduïa de la premsa illenca el comiat dels actors de la darrera funció el dia 6 de maig: “sentimos infinito no poder prolongar por mas tiempo nuestra permanencia en esta, pues lo impiden compromisos contraidos con nuestros hermanos los tarraconenses, los que esperan con ansia a la compañía para dar en aquel Teatro la primera funcion el próximo jueves.”

Mas i Vives documenta per a la primera temporada d'aquell teatre l'empresari i actor mallorquí Miquel Sabater:

Després de l'epidèmia de pesta de l'estiu de 1865, va esser Miquel Sabater l'encarregat de reprendre les funcions. Primer ho féu amb la seva companyia de sarsueles, que estrenà *El cordó de la vila*, de Pere d'Alcàntara Penya, el 21 d'abril de 1866. Després formà una gran companyia de sarsuela de gran espectacle i òpera, amb Joan Goula de director d'orquestra, amb la qual programà la temporada d'hivern de 1866-1867. Escenificaren sobretot òperes de Verdi. L'experiència no degué esser gaire positiva, perquè Miquel Sabater no va continuar com a empresari.

³⁴ (MAS I VIVES 2006: 96) s. v. *Teatre Principal de Palma*.

Miquel Sabater també té una entrada pròpia al *Diccionari del Teatre a les Illes Balears* (MAS I VIVES 2006: 183) en què apareix Rosa Llorens com a habitual de les seves companyies, així com Amàlia Sabater, filla seva nascuda el 1847, i Francesc Vilanova com a primer cantant. Molt probablement, Ricard Sabater també devia guardar algun vincle familiar amb Miquel. Després d'emprendre les funcions al Principal de Palma entre el febrer i el maig de 1866, van formar la companyia per a l'hivern del 1866-1866 al mateix local. Doncs bé, l'estiu de 1866, entre una i altra temporada al teatre palmès, van fer estada al Teatre Principal de Tarragona.

Alguns dels membres ja havien passat per Tarragona anteriorment com Rosa Llorens (2.2), Ventura Miquel (2.2) o José Sáez, director de la companyia d'hivern de l'any 64-65 (2.1).³⁵

La vinguda i l'estrena de la companyia no van gaire llúides per culpa d'un mal viatge en vaixell causat per una tempesta. Amb tot, les sarsueles *Marina* i *El niño* van despertar l'entusiasme de la crítica i del públic. Entre els cantants destacats, hi havia Llorens, Miquel, Vilanova i Sáez. José Poyo, el tenor còmic, va merèixer també l'elogi del gasetiller, que va acabar dient que amb Poyo no es trobaria a faltar Villegas (2.2) (DDT 12.05.1866).

En tractar del cor, la mateixa ressenya feia evident que no van ser-hi tots els que l'empresari hauria volgut "por no querer los palmesanos abandonar sus hogares, pero tiene contractados los que actuan en Mataró" i que estaven a punt d'acabar el contracte en aquella ciutat del Maresme. Seguint Vellvehí (2004: 160) podria tractar-se del cor de la companyia de repertori castellà de Francisco Lumbreras, que Ermengol Goula esmenta en l'entrevista feta per Salvador Bonavia ja que hi coincidí al Romea: "un tal Lumbreras, que'n sabia un niu, cregui".³⁶

Cal dir que la companyia, tot i venir només per poc més d'un mes, van fer-se portar des de Palma els decorats per a obres de gran *aparato* com la *Revista de 1864 á 1865* (DDT 23.05.1866).

El dia 27 de maig va acabar el primer abonament i se n'anuncià un segon durant el qual va col·laborar el primer tenor còmic del Teatre Principal de Barcelona, Miguel Tormo, amic de Miquel Sabater.³⁷ Es va aprofitar que estava de pas per la ciutat i, d'aquesta manera, es podia donar descans a José Poyo, que havia sofert dies enrere un problema de salut pel qual se suspengué la funció (DDT 23.05.1866; 04 i 06.06.1866).

Un últim canvi fou la incorporació del tenor Federico Astort per Francisco Vilanova, que havia rescindit el contracte amb l'empresa de Sabater. Com bé recorda el gasetiller, Astort va actuar a Tarragona l'estiu anterior amb la companyia 2.2, però també amb la 1.2.

Finalment, segons la gasetilla del 20 de juny de 1866 que reproduceix una informació del *Diario de Barcelona*, havien estat contractats per a un teatre d'estiu del Passeig de Gràcia.

³⁵ Malgrat que havia passat força temps des d'aquesta estada, una notícia del 26.08.1868 (DDT) informava que havien contractat per al teatre de Reus alguns dels membres d'aquesta companyia.

³⁶ BONAVIA, Salvador (1912) "Els nostres artistes en la intimitat. Ermengol Goula" a *Teatre Català*, n. 72 (12.017.1912), p. 458.

³⁷ Miguel Tormo apareix als *Anales del teatro y de la música* de Pérez Martínez (1884: 419). Nascut a Saragossa el 1836 va començar a fer teatre amb 21 anys com a galant jove als teatres de Palma, Granada i Barcelona amb Fernando Ossorio i Juan Alba. A partir de 1860 va decantar-se per la sarsuela com a tenor còmic en els teatres de Barcelona, València, Sevilla, Granada, Saragossa i Cadis. A partir de 1875 va entrar als teatres de la cort, on obtingué el favor del públic i de la crítica.

3.3 Campos de Recreo – estiu – Companyia d'òpera italiana de Camilo Parodi

Inici:	Final:
11.05.1866	18.08.1866

ACTORS: Cristoforo Fabris (primer tenor absolut), Gustavo Panizza (primer baix absolut), Eugenio Monzani (primer baix), Camilo Parodi (còmic i director), Eusebio Vila (primer baix), Giuseppe Garriga (segon baix), Roberto Torres (primer tenor).

ACTRIUS: Constanza Novellini (*prima donna* soprano absoluta), Antonieta Parodi (contralt), Eleonora Parodi (*prima donna* mezzosoprano).

COR (MIXT): 12 membres.

ALTRES: Rondó, Elisa i José Laberi (parts secundàries), José Salas (apuntador), Carlos Mangiagalli (director i mestre concertista), José Bosch (propietari del vestuari), Joaquín Ferrer (propietari de la música).

COS DE BALL: Parella Mauri – Torres.

Amb un dia de diferència respecte de 3.2 debutava una nova companyia dedicada a la lírica. Es tractava d'una companyia lírica italiana dirigida per Camilo Parodi i composta per alguns cantants vistos anteriorment a la ciutat. Segons la notícia del 25 d'abril de 1866, havien obtingut grans èxits durant la temporada d'hivern al teatre de Figueres i als Camps Elisis de Barcelona durant l'estiu anterior.

Disposem de la llista completa gràcies a la publicació que en feu el *Diari* (09.05.1866).

Segons la revista de J. M. R. del 27 de maig de 1866, la companyia de Parodi era la millor que s'havia vist a la ciutat i que el quadre de cantans, tot i no ser de *primo cartello* feia mèrits per ser-ne (també DDT 21.06.1866). Com en l'any anterior, Recasens va demanar que en la mesura del possible s'alternessin els dies de funció dels Campos de Recreo i el Teatre Principal, tenint en compte sobretot que totes dues companyies eren líriques, perquè no es fessin competència (DDT 17.06.1866).

Per oferir més varietat, Camilo Parodi va marxar a Barcelona per contractar-hi un cos de ball tant de dansa espanyola com francesa. Els únics noms que hem recuperat han estat els de la primera parella Mauri i Torres (DDT 08 i 27.07.1866).

Relacionat amb el rendiment econòmic, a finals de juliol va córrer la veu que aquesta companyia deixaria de funcionar perquè no podien fer front a les despeses; no tenien prou entrada malgrat que s'havien portat altres tipus d'espectacles per amenitzar els Campos de Recreo, com foren els d'animals. Que un espectacle així tingués lloc al saló i no a la plaça del recinte no fou ben vist pel crític del *Diario* perquè precisament perjudicava la companyia italiana. Per això, recomanava que la Junta dels Campos contractés per a la plaça —no al saló—:

una compañía de gatadas ó piezas catalanas, con algunas parejas de baile, seria negocio seguro. El público acudiría para divertirse, y como mas al alcance de la generalidad disfrutarla también en la representación de zarzuelas. (DDT 29.07.1866)

Dies enrere, Recasens ja havia alertat als responsables de les funcions dels Campos que una companyia com aquesta, amb el tipus d'obres que representaven, no podien subsistir amb les condicions amb què havia estat contractada perquè les despeses de representació superaven

amb escriu les d'una companyia de declamació. Demanava, per tant, que no s'imposessin "condiciones onerosas, pactos inadmisibles á los artistas" perquè, altrament, haurien de cessar-hi les funcions (DDT 21.06.1866). Igualment, demanava que les funcions acabessin abans (DDT 29.07.1866)

Finalment, el dia 2 d'agost es va anunciar que s'havia contractat a Barcelona, també, una companyia de gatades.

L'11 d'agost uns aficionats tarragonins van decidir fer una funció en benefici dels cantants de 3.3, detall que mostra tant la bona acceptació que van tenir entre el públic com el mal funcionament econòmic de l'empresa. La funció de benefici va tenir lloc l'endemà i a partir d'aquí i exceptuant l'agrupació de teatre català, el repertori va passar a ser parcial (només es representaren parts d'òperes). Després de la novena funció de l'abonament, passades les festes de Sant Magí, la companyia es va dissoldre sense més notícia (DDT 24.08.1866) que la d'un benefici perquè el director de l'orquestra, Mangiagalli, tornés a Bèrgam, la seva ciutat natal.

3.3.1 Companyia catalana per a Camilo Parodi

Van actuar durant els dies 14 i 15 d'agost de 1866 tant en funció de tarda com de nit. El *Diario de Tarragona* no va dedicar cap comentari crític a l'agrupació amb la qual cosa no n'hem pogut obtenir cap referència concreta sobre els intèrprets contractats. L'únic esment és una gaseta breu en què es recomana deixar les gatades per a les funcions de tarda i reservar la nit per a l'òpera (DDT 16.08.1866).

3.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense

Direcció:	Ramon García	
Dates:	Inici:	Final:
	01.04.1866, 10.05.66, 27.05.66; 05.08.66, 26.08.66, 16.09.66; 07.10.66, 21.10.66; 07.04.1867, 21.04.67, 30.06.67 28.12.67 (ja en nova temporada).	

La societat va inaugurar les funcions dramàtiques per als dies festius el primer d'abril de 1866 en el petit teatre que havien muntat al mateix Ateneu. La primera notícia, però, no distingien qui va posar en escena les dues primeres obres espanyoles que es van representar, *Marcela ó cual de los tres* i *Es una imágen*.

Més endavant, el 13 de maig de 1866 J. M. R. anunciava l'obertura d'una escola pràctica de declamació amb l'objectiu de posar en escena algunes produccions perquè poguessin practicar els qui hi estudiessin. És força segur, doncs, que es tractés d'aficionats en exclusiva. Recasens ho assenyala quan diu en aquella mateixa ressenya que el repertori escollit per a la funció del dia 10 de maig, *Flor de un día* de Francesc Camprodon, era de les més socorregudes entre els *amateurs*. Parla de "jóvenes artesanos" amb molt bona disposició per a l'escena, però no concreta noms.

No és fins el 9 d'abril de 1867 quan s'esmenten per primer cop noms dels socis aficionats arran de la representació de *Les joies de la Roser* de Frederic Soler. I el dia 30 del mateix mes es descobreix García com a director de l'agrupació teatral.

ACTORS: Ramón García, Lorenzo Mercader, Francisco Jori, Luis Martínez, Miguel Ricomà (graciós).

ACTRIUS: Elena Santomá.

Atès que és la primera crítica que van tenir els membres d'aquest col·lectiu, la reproduïm íntegrament:

Magnífico.—También en la noche del mismo día tuvimos la satisfacción de asistir al Ateneo de la clase obrera, donde como se sabe ya, se dan funciones dramáticas todos los días festivos. La comedia que se puso en escena cuyo título es, «Les Joyes de la Roser,» es sin disputa alguna de las mejores que existen entre las muchas del género catalán, y la que honra sobre manera á su tan aplaudido autor señor Pitarra.

Los señores don Ramón García, don Lorenzo Mercader, don Francisco Jori, don Luis Martínez y la simpática doña Elena Santomá, que son los que en ella tomaron parte, fueron estrepitosamente aplaudidos, pues todos á cual mas supieron interpretar y sostener perfectamente sus papeles, lo que no dejó por cierto de admirarnos atendido el escaso tiempo que les queda para los ensayos, después del pesado trabajo que tienen durante el día, por lo cual no podemos menos de felicitarlos.

Creemos de que dichos jóvenes, fieles amantes del arte no desmayarán ni un momento en tan honorífica empresa, atendido á que el teatro es la escuela en donde el hombre aprende á conocer á sus semejantes y se acostumbran a morigerar los vicios y pasiones que le rodean.

4. Temporada 1866-1867

1866-1867	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Manuel Gamir de Aparicio			
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril		*sarsuela 07-04-1867		
Maig	Locatelli-Coy			
Juny				
Juliol				
Agost				

4.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio

Inici:	Final:
30.09.1866	30.04.1867

ACTORS: Manuel Gamir de Aparicio (primer actor i director), Manuel Tormo (graciós), Enrique Fernández Jáurequi (galant jove), Rómulo Coello (barba), Francisco Montoliu, Pablo Ribet, Manuel Tormo (fill), Federico de Aparicio, Ignacio Asbert, Bartolomé Cantallops, Cosme Amézquita.

ACTRIUS: Carlota Amigó (primera actriu), Fanny Amigó, Luisa Valero (carcterística), Dolores Roig, Micaela López, Esperanza Corderas, Maria Visens, Dolores Cuello (per a papers especials).

ALTRES: Antoni Amigó (director gerent de l'empresa), Francisco Prats Horcada, Bartolomé Cantallops (apuntadors).

COS DE BALL: Enriqueta Álvarez, Esperanza Corderas, Maria Visens, José Prous, Ignacio Asbert, Bartolomé Cantallops.

Amb l'arrendament del Teatre ajustat per als mateixos arrendadors de la temporada passada, el dia 15 de juliol de 1866 es feia pública l'empresa teatral contractada per al nou any. Es tracta de la companyia gestionada per Antonio Amigó, exemple d'organització familiar, ja que la primera característica, Luisa Valero, n'era l'esposa. La filla, Carlota Amigó Valero, era casada amb el primer actor Manuel Maria Gamir Aparicio, primer actor. Carlota, al seu temps, tenia una altra germana també actriu, Fanny Amigó.

Antoni Amigó va estar durant dos anys seguits al capdavant del Teatre Principal abans de 1866. Tot i que surt de l'abast del treball, hem localitzat algunes notícies al llarg de l'any 1861 en què apareix Carlota Amigó i Isidro Valero. En la crítica del 18 de setembre de 1866, Recasens deia que Luisa Valero havia deixat un buit en marxar feia tres o quatre anys enrere que no s'havia

omplert fins a la seva tornada, dada que encaixa amb les notícies de 1861. Pel que fa a la procedència de la companyia, només tenim un breu indicatiu pel qual Manuel Tormo havia estat a Girona. Així, *El Eco de Gerona* lamentava que no hi continués perquè havia estat contractat com a primer graciós a Tarragona (DDT 29.08.1866).

En el fons de Josep Artís conservat al Museu Històric de la Ciutat de Barcelona, més concretament en els sobres ordenats alfabèticament en una mena de diccionari biobliogràfic del teatre a casa nostra, hi ha un sobre amb l'epígraf *Amigó, Antoni* (Capsa n. 2, A-AUG; 5D.07-2) en què es dona notícia de l'activitat d'Amigó en les dècades 10 i 20 del segle XIX, contemporani, doncs, a Josep Robrenyo. Igualment, se'n troba un altre per a Ignasi Asbert, actor que va estrenar el tercer episodi de les obres dedicades a la Guerra d'Àfrica (*Minyons, ja hi som!*) el 14 de novembre de 1860. Com a ballarí, Artís el va documentar actuant entre les temporades 1851-52 i 1865-66 en els teatres Odeón, Principal i Liceu.

No apareixen en aquest fons, en canvi, ni Carlota ni Fanny.

Pel que fa a Gamir de Aparicio, és interessant apuntar que Mercè Abella formà part de la companyia d'aquest actor, agrupació de teatre castellà que, segons Josep Artís, era de les que més auge van aconseguir durant els anys 60 del XIX tant aquí com per Andalusia.³⁸

Pel que fa al cos de ball era dirigit per José Prous (present també a 3.1) i n'és significativa la darrera ressenya abans del comiat (DDT 28.04.1867) en què se'l considera un ballarí de gran prestigi i mèrit que no va disposar de prou dansaires per poder fer lluir les obres. De tots, Recasens destaca de manera especial Enriqueta Álvarez, de qui diu que

el público en general ha sido justo con ella, porque si bien es verdad que no puede competir, con otras primeras bailarinas que han pisado nuestro escenario, ha mejorado notablemente desde su estreno y se ha hecho apreciar por el afán que ha demostrado siempre en complacer al público, reconociéndosele sus buenos deseos.

I és que el públic no havia estat just amb ella en algun moment concret. Recasens va haver de queixar-se del lamentable costum del públic suposadament il·lustrat de xiular i escridassar al mínim error (DDT 21 i 23.04.1867).

Malgrat aquest petit incident, la companyia de Manuel Gamir Aparicio va tenir un èxit extraordinari, poques vegades vist, com es fa palès a la ressenya de la darrera funció en què van obsequiar-los amb regals diversos i en què Recasens acabà afirmant que serien una de les companyies que servien de punt de comparació per a les properes (DDT 01 i 03.05.1867).

4.2 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo [estiu 1867]

Inici:	Final:
07.04.1867	-

El dia 5 d'abril de 1867 s'anunciava l'arribada a la ciutat d'una companyia lírica i dramàtica per cobrir l'estiu als Campos de Recreo. Efectivament, s'estrenava el diumenge 7 d'abril a les 15.30h, única funció registrada malgrat que en la ressenya apareguda dos dies després es deia

³⁸ ARTÍS, José (1917) "De teatro catalán. Ante las listas de la compañía" a *La Publicidad*, 24.09.1917, p. 3.

que s'estaven plantejant d'actuar també les nits dels dies festius quan comencés a fer més bon temps. No disposem de més dades sobre els intèrprets.

Després d'un silenci de gairebé tres mesos —a excepció d'un funció de 4.3—, tornarien a fer-s'hi funcions dramàtiques, però seguint la revista del 14 de juliol del 1867, es tractava d'una nova companyia que, en lloc de sarsuela, tenia un repertori de vers. Recasens també feia notar que la Junta dels Campos no n'havia fet cap publicitat, amb la qual cosa l'assistència fou escassa. A banda d'això, el crític continuava en la mateixa línia de l'estiu anterior en atribuir al teatre d'estiu un repertori menys feixuc, adequat al local i la seva envergadura i, per tant, en català:

En el teatro de los Campos harán mejor efecto funciones propias de un sitio de recreo alguna pieza catalana, de buen género, y alguna bilingüe ó del moderno repertorio, estarían mas al alcance de los aficionados, y complacerían á la concurrencia que asiste para reír y no para llorar.

Ara bé, no devia ser una companyia regular ja que poc després una gasetilla es preguntava si serien certs els rumors que col·locaven una nova agrupació de sarsuela als Campos, “hoy desierto” (DDT 20.07.1867). I va continuar *desierto* i en *letárgico sueño* tot l'estiu i tot l'hivern següent. Des del *Diari de Tarragona* es preguntaven per què no s'aprofitava el local per fer-hi funcions per Sant Magí i algunes nits aprofitant que ja havien arribat a la ciutat els actors de la companyia que havia de funcionar l'hivern següent al Teatre Principal, encara tancat (5.1) (DDT 11.08.1867). Tot fou foc d'encenalls, com es veu en el programa de Sant Magí (DDT 15.08.1867).

4.3 Teatre Principal – estiu - Companyia d'òpera italiana Locatelli-Coy

Inici:	Final:
02.05.1867	20.06.1867

La darrera companyia que s'estrenà a Tarragona en la temporada 66-67 fou la que seguí la de Manuel Gamir al Teatre Principal, gestionada també pel mateix empresari, Antonio Amigó. Malgrat que no se'n publicà la llista, disposem dels següents noms:

ACTORS: Coy³⁹ (tenor), Jardini/Giardini (baríton), Scolassi/Scolari/Scalari (baix), Juan Mario-Giussiani (primer tenor absolut —substitueix Coy el 12 de maig de 1867—).

ACTRIUS: Josefina Locatelli (*prima donna* soprano) Rossi-Lana (contralt).

ALTRES: Calvo (director d'orquestra).

COR (mixt): Sis dones. Homes.

Segons la notícia del 21 d'abril de 1867, Josefina Locatelli havia treballat al Liceu, així com els membres del cor. Buscant en les llistes del Liceu per a aquella temporada, hem trobat que, efectivament, Gioseppina Locatelli consta a la llista de la companyia d'òpera dirigida per

³⁹ Sortit del Conservatorio Barcelonés segons Alfons Roure 1947:68 que diria que pren l'entrevista de Goula... coincideixen mooolts noms.

Gioachino Morelli per a la temporada 1866-67.⁴⁰ Per altra part, Barbarina Rossi-Lana ja hi va funcionar com a mezzosoprano i contralt absoluta des de la temporada 1865-1866.⁴¹

En una notícia del 4 de juny de 1867 al *Diario de Tarragona*, s'anuncia que la Junta dels Campos de Recreo havia fet proposicions perquè anessin a actuar-hi, però les condicions que demanaven els arrendadors eren “de tal naturaleza que no puede haber ningún artista que se encuentre en el caso de aceptarlas, á no querer trabajar gratis et amore, y tal vez, poner de su bolsillo”, amb la qual cosa Antoni Amigó va decidir optar per anar fins a la veïna ciutat de Reus i programar-hi un total de 8 funcions en cas que l'abonament inicial es cobrés i sempre tenint en compte de no solapar-se amb els Jardin d'Euterpe, versió reusenca del teatre d'estiu (DDT 09.06.1867).

Des del dia 12 de juny fins al 20, darrer concert musical —no se'n publicà el programa—, la companyia deixa els Campos i, finalment, s'anuncia que han marxat als Camps Elisis de Barcelona. Després d'uns dies en què el preu de l'arrendament del Teatre havia estat diana de les crítiques de Recasens i d'alguns breus, la incertesa i el pessimisme eren palpables:

¿Quién vendrá? — De fijo no vendrá la familia Amigó á formar parte de la compañía de verso que deberá funcionar en nuestro teatro el próximo año cómico, ni la dirigirá el señor Aparicio que tan bien sentado dejó su nombre durante el año pasado.

Por una carta que hemos visto sabemos que dicho señor trataba de venir á licitar el teatro, si hubiese habido subasta, pero en vista de que se ha suprimido esta formalidad, manifiesta en dicho escrito que ahora es ya imposible de todo punto, porque aun suponiendo que los arrendatarios le ofreciesen la casa, lo cual es difícil, no volvería.

Encara hem pogut seguir la pista de la companyia fins l'hivern gràcies a l'interès del mateix *Diari de Tarragona*. Així, el dia 4 d'octubre de 1867 felicitava els gironins per haver contractat Aparicio i Gamir, actors que havien elevat la temporada 1866-67 a la categoria de la millor que s'havia vist a Tarragona tant per repertori, com per interpretació, posada en escena i decoració. I una última referència és del maig de l'any següent, el 1868, quan Manuel [Gamir] de Aparicio i Carlota Amigó, de camí a Aragó, d'on era nadiu Gamir, passaren per Tarragona per saludar els amics que hi van deixar i que van demanar-los que s'ocupessin de la temporada 68-69, petició que s'acabaria acomplint (companyia 6.1).

Val a dir que la cantant Locatelli reapreixeria el desembre de mateix any als locals de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera al costat del seu marit, Montachini, i el pianista Celestino Cantí. (DDT 22.12.1867)

⁴⁰ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1867*. Barcelona: Imprenta Nueva del Diario de Barcelona, 1866. Pàgina 60-61.

⁴¹ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1866*. Barcelona: Imprenta Nueva del Diario de Barcelona, 1865. Pàgina 55.

5. Temporada 1867-1868

1867-1868	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Fernando Guerra de Portero			
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				Teatre Camprodon. Ernest Florensa
Febrer				
Març			José Simó i aficionats	
Abril				
Maig	Federico García		José Simó i aficionats	
Juny		Eugenio Monzani		
Juliol				
Agost				

5.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Fernando Guerra de Portero

Inici:	Final:
07.09.1867	29.04.1868

Encarant la nova temporada, Enrique Fernández, galant jove de la companyia 4.1, encapçalava l'empresa al costat de Jorge Jubany, director gerent i apuntador. Després d'aclarir les condicions del contracte, van marxar a Barcelona i Madrid per formar companyia. Una de les darreres contractacions conegudes pel crític del diari fou la del graciós Gervasi Roca, “de cuyo actor conserva Tarragona tan buenos recuerdos, pues que á no dudarlo es una notabilidad para los papeles de su carácter”. (DDT 23 i 28.07.1867). L'1 de setembre se'n publicà la llista completa.

ACTORS: Fernando Guerra de Portero (primer actor i director d'escena), Enrique Fernández Jáuregui, Gervasi Roca (primer actor còmic), Ignacio Ruiz Cámara, Gregorio Alentorn,⁴² Jaime Llibre, Francisco Martínez Bey, Eduardo Torres, Matías de Lafarga, Ignacio Asbert, Bartolomé Cantallops, Joaquín Torres, Mariano Hucha, José Alentorn (per a papers del seu caràcter). Senyor Gil (galant jove procedent de Barcelona contractat el dia 19.01.1868 per a *Les joies de la Roser*.)

ACTRIUS: Leocadia Vila de Laforga (primera actriu), Carolina Losada de Guerra (primera actriu i dama jove), Maria Jáuregui, Carolina Cadenas, Jacinta Pedraza, Pilar Losada, Clotilde Guerra, Cristina Perera, Carolina Velázquez, Marcelina Hucha, Mercedes Buixader, Enriqueta Guerra (xiqueta, per a papers del seu caràcter).

COS DE BALL: Eduardo Torres (primer ballarí i director del cos de ball), Carolina Cadenas (primera ballarina), Marcelina Hucha, Mercedes Buixader, Bartolomé Cantallops, Ignacio Asbert.

⁴² Apareix a l'orla de *La Escena Catalana* (1907). S'estrenà a l'Odeón el 1854 com a actor de caràcter “que sempre atreya l'atenció del espectador sempre qu'ell s'ho proposaba”.

ALTRES: Jorge Jubany, Francisco Martínez, Bartolomé Cantallops (apuntadors). Jorge Jubany (director gerent de l'empresa).

Ferran Guerra, actor i director, aparegué al suplement de l'orla de *La Escena Catalana* (1908) amb la següent inscripció: “Cursà son aprenentatge d'actor en els derribats teatres Odeón y Jovellanos. Formá companyia y actuà de primer galàn per tot Catalunya. Morí retirat ja de l'escena”.

Els dies 7 i 8 de setembre van fer dues funcions de prova o de mostra. L'abonament i la temporada va començar el dia 20 de setembre de 1867. Els inicis, però, van estar esquitxats per una controvèrsia entre el *Diario de Tarragona* i el *Diario de Barcelona* i el paper de la crítica.

En les següents revistes, la companyia no milloraria gaire en la crítica, i Gervasi Roca continuaria destacant per sobre de tots. Un aspecte important és que J. M. R. insistia en la comparació amb la companyia 4.1 —tan ben considerada que, fins i tot, reproduïren una crítica d'un diari gironí (DDT 04.12.1867)— i en la qualitat de les companyies d'un teatre de menor prestigi com era el de Tarragona.

En la darrera de les ressenyes (DDT 19.04.1868), Recasens va dedicar només un paràgraf final en què elogiava per sobre de tots Carolina Losada i Gervasi Roca per haver estat sempre en escena procurant complaure el públic. Després dels beneficis de rigor, algun per salvar les pèrdues econòmiques de l'empresa (DDT 02.04.1868), van cloure les funcions sense pena ni glòria. Tampoc es va anunciar el seu proper destí.

Pel que fa a la relació entre els actors, Carolina Losada era l'esposa de Ferran Guerra i que Enriqueta n'era una de les filles, que s'acabaria casant amb l'actor ampostí Jaume Capdevila.⁴³ Capdevila i Goula són alguns dels actors que van passar per les companyies formades per Guerra. Per al cas de Goula, va actuar-hi a l'Olimpo el 1865.⁴⁴

Ferran Guerra, nom amb què apareix sempre a *La Escena Catalana*, apareix en el suplement a l'orla d'aquesta publicació per als actors catalans traspasats (n. 109, 31.10.1908). Se'l vincula als teatres Odeon i Jovellanos tant com a actor (primer galant jove) com a director o formador de companyies. També apareix com a capdvanter de la companyia que va actuar al Tívoli el 1866 amb Teresa Vives, Ramon Ferreras o Rómulo Cuello amb la particularitat d'haver estat la primera companyia d'aquell local que “interpretà, preferentment, alguns melodrames en castellà”, melodrames que anaven seguits d'una peça catalana a càrrec dels veterans d'aquell local —com l'Iscler Soler— i que esdevindrien la “companyia de la casa”. És a dir, amb l'entrada de Guerra al Tívoli sembla que s'aconsegueix una majoria d'edat del local per tal com ja es disposa d'una companyia pròpia per oposició a una que representava amb normalitat el teatre castellà com es feia en altres locals més grans i que emparaven dues companyies.⁴⁵ Es retirà de l'escena abans de morir el juliol de 1906 amb 77 anys.⁴⁶

⁴³ “Notes biogràfiques d'en Jaume Capdevila” a *La Escena Catalana*, n. 228 (18.02.1911). Durant aquesta primera estada a Tarragona, Ferran Guerra va perdre un fill segons la notícia recollida el 09.01.1868 (DDT).

⁴⁴ J. C. D. “Ermengol Goula” a *La Veu de Catalunya*, n. 8019, ed. matí (01.12.1921), p. 3. També en l'entrevista de BONAVIDA, Salvador “Els nostres artistes en la intimitat. Ermengol Goula” a *El Teatre Català*, n. 72 (13.07.1913) p. 458.

⁴⁵ ARTÍS, Josep. “El Tívoli a través dels anys” a *La Esquella de la Torratxa*, n. 2106 (23.05.1919), p. 306.

⁴⁶ Segons el breu a *El Poble Català* n. 151 (14.07.1906) p. 2.

5.2 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García

Inici:	Final:
02.05.1868	14.06.1868

Després que uns aficionats i algunes de les actrius de 5.1⁴⁷ fessin una funció benèfica al Teatre Principal per recollir diners per a les famílies necessitades de la ciutat, va debutar la companyia dirigida per Federico García. En un principi es va dir que estaven contractats per actuar tant als Campos com al Principal (DDT 05.04.1868), però més endavant rectificarien i la companyia actuaria només a la Rambla Vella amb l'única excepció d'una jornada als Jardins d'Euterpe de Reus (DDT 05 i 07.06.1868). El nom de referència era, per al *Diario de Tarragona*, Juan Prats, primer tenor que fou considerat un dels millors en el gènere sarsuelístic.⁴⁸ En la revista del dia 10 de maig de 1868, a banda de les gasetilles aparegudes des de l'estrena, Recasens tenia en molt bona consideració tots els components tant per la qualitat vocal i musical, com pel compromís de l'empresa en complir el contracte portant repertori novedós, ben assajat i ben portat a l'escena (van decidir reduir les funcions setmanals per dedicar més temps d'estudi i preparació DDT 12.05.1868).

En definitiva, la companyia de Federico García va acabar les funcions deixant una molt bona impressió en la crítica i en el públic, a diferència de la precedent, 5.1. Després de l'estada a Tarragona, el dia 16 de juny de 1868 es va anunciar que “la mayor parte de los artistas han debido salir ya para Barcelona, en cuyo teatro principal trabajará la temporada cómica inmediata el aventajado tenor señor Prats.” Val a dir que no l'hem localitzat al Principal (Santa Creu).

ACTORS: Federico García (director de escena i tenor còmic), Juan Prats (primer tenor), José Sáez (primer baríton), Joaquín Reos (primer baix), Gabriel Riba (primer baix), Paulino García (segon baríton), Enrique Bartra (partiquina), Joaquín Biosca (partiquí).

ACTRIUS: Eloisa Morera (primera soprano), Amalia Sabater (primera soprano), Antonia Bartra (primera característica), Dolores Roig (segona tiple), Dolores Riba (partiquina), Encarnacion Vilches (partiquina).

ALTRES: Juan Biosca (apuntador en obres líriques), Ricardo Sabater (apuntador en obres de vers), Pedro Romero (apuntador en obres de vers), Antonio Marsal (tramoista, guarda-roba i sastre), Fermín Fernández (cobrador principal), Leandro Ripoll (perruquer).

COR (MIXT): sis dones i vuit homes.

5.3 Campos de recreo – estiu- Companyia d'òpera italiana d'Eugenio Monzani

Inici:	Final:
21.06.1868	10.08.1868

⁴⁷ Senyors Balcells, Toro, Capolino, Cabestany, Giralta (caballero oficial), Aguirre, Pineda (malagueny); Carolina Losada, Carolina Cadenas, Leocadia Vila. (Revista DDT 03.05.1868)

⁴⁸ Apareix a l'orla de La Escena Catalana (1907) com a tenor cèlebre per l'estrena de la sarsuela *Marina* al Tívoli.

Una setmana després que 5.2 acabés les funcions, s'encetaven les funcions regulars als Campos de Recreo. Anteriorment hi havien actuat els joves del Teatro Camprodon (5.5).⁴⁹ fent-hi una funció benèfica el dia 24 de maig de 1868, però fou una actuació esporàdica. Disposem de molt poques dades sobre aquesta agrupació, amb tot, se'n publicà la llista el dia 13 de juny. Alguns dels artistes eren coneguts, com era el cas d'Anita Ferrer i el director Eugenio Monzani.

Van actuar per a Víctor Balaguer i José Zorrilla quan van venir a la ciutat acollits per l'advocat Francisco Morera i els germans Joaquim i Marià Rius (futur comte de Rius), respectivament.⁵⁰ Al vespre del segon dia, s'encaraven cap al moll de costa per fer-hi un passeig marítim. Al costat de la seva embarcació es van trobar una barca il·luminada i decorada sumptuosament, fins i tot amb focs d'artifici. A sobre, un piano tocat per Casas, Bonet al capdavant d'un harmòni i el cor L'Àncora van començar a cantar una barcarola per als escriptors, que van veure com de sobte les barquetes particulars que van fer cap per acomiadar-los feien quatre línies al voltant dels il·lustres visitants. Anita Ferrer amb Montañés al piano va cantar alguns passatges operístics.

Aquestes foren les últimes —i poques— notícies que van aparèixer sobre els membres de 5.3, ja que l'empresa dels Campos de Recreo va ver fallida econòmica i es va suspendre tota classe d'espectacle dramàtic (DDT 10.08.1868).

ACTORS: Giam Mario Giussani (primer tenor), Juan Maristany (primer tenor), Benigno Giardini, (primer baríton), José Coll (primer baix), Eugenio Monzani (primer baix còmic i director de la companyia), Montllong, Costa i Nogués (parts comprimàries i segones).

ACTRIUS: Emilia Boncinelli (primera soprano), Anita Ferrer (primera soprano), Ferrer, Rando (parts comprimàries).

ALTRES: Juan Ferrer (director d'orquestra), Francisco Bonet (mestre concertador), N. N. [*nomen nescio*] (apuntador), Rafael Argenté (mestre de cors), F. Pons (?), Senyor Mora (propietari del vestuari), Joaquín Ferrer (propietari de la música).

5.4 Ateneo Tarraconense – Companyia de l'Ateneo Tarraconense

Inici:	Final:
29.03.1868, 28.06.1868	12.04.1868,

Durant aquest any no apareix més informació sobre la secció d'aficionats d'aquest local (veure 4.4). L'únic cas és el de José Simó, director d'escena i actor traspassat al qual li feren una funció d'homenatge. La informació sobre el càrrec de director l'hem obtingut de la notícia del dia 28 de desembre de 1867, quan encara formava part de l'elenc:

Los jóvenes que forman la compañía de aficionados, todos hicieron á cual mas, recogiendo muy buenos aplausos de la numerosa concurrencia que invadía los salones de la casa, lo cual prueba el gran interés, no menos que los desvelos desplegados por nuestro apreciable compatriota, D. José Simó, quien actualmente está encargado de la dirección de los espresados jóvenes aficionados.

⁴⁹ Veure capítol de locals.

⁵⁰ Esdeveniment citat a les memòries literàries d'Oller (1962: 26). També se'n fa ressò Vallès (2007: 25) tot i que cap dels dos ho data a 1868.

5.5 Teatre Camprodón – hivern - Companyia del Teatro Camprodon

Direcció:	Ernest Florensa	
Repertori:	Declamació i sarsuela	
Dates:	Inici:	Final:
	Funcions puntuals i irregulars de gener a maig de 1868	

L'únic nom que apareix en les notícies recollides és el d'Ernest Florensa, tarragoní que encapçalava aquesta agrupació d'estudiants aficionats al teatre (analitzat al capítol de locals).

6. Temporada 1868-1869

1868-1869	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Manuel Aparicio-Carlota Amigó			
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril				
Maig				<i>Café-teatro barcelonés</i>
Juny	Reunion Familiar	Teatro Catalán		
Juliol				
Agost				

6.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Manuel Gamir de Aparicio

Inici:	Final:
19.09.1868	17.05.1869

Les primeres figures així com l'empresari són els mateixos de 4.1. Ja hem vist en 4.3 que aprofitant una estada de Gamir Aparicio i Amigó a la ciutat —de camí a l'Aragó— es van iniciar els contactes perquè tornessin a encarregar-se de la temporada amb la mateixa qualitat i èxit que la de 66-67 (DDT 10 i 13.05.1868). Finalment, acceptaren el contracte i se'n publicà l'elenc el dia 17 de setembre de 1868. A banda del primer actor i la primera actriu, repeteixen Fanny Amigó i Luisa Valero. La resta són noves incorporacions.

ACTORS: Manuel Gamir Aparicio (primer actor), Bernardo Llorens Robles (primer actor), Carlos Calvacho (actor còmic), Ricardo Valero (galant jove), Juan Francesconi (actor de caràcters d'ancià), José Ferrando (segon actor), Carlos Girval (galant jove), Vicente Queipo (segon actor còmic), Carlos Ortega, Luis Alonso, Francisco Morera (actors subalterns).

ACTRIUS: Carlota Amigó (primera actriu), Fanny Amigó (primera actriu còmica i dama jove), Luisa Valero (primera actriu de caràcter), Ramona del Moral (segona actriu), Dolores Selma (graciosa), Concepcion Enríquez, Consuelo Pastor, Cristina Martí (actrius subalternes).

COS DE BALL: Catalina Villada, Cristina Martí, Consuelo Pastor; José Useres, Carlos Ortega, Luis Alonso.

ALTRES: Antonio Amigó (director gerent de l'empresa), Jaime Morera, Francisco Morera (apuntadors), Carlos Pintado (director d'orquestra), Juan Marsal (tramoista), Antonio Marsal (guarda-roba i sastre), Fermin Fernández (cobrador principal).

En la revista del 15 de setembre de 1868, Recasens recordava l'estada dels principals en la temporada 66-67, mentre que Bernardo Llorens procedia de Barcelona on havia fet també

tasques de direcció.⁵¹ D'altra banda, Ricardo Valero era el fill de l'eminent José Valero, "rival" de Julián Romea que va exercir també d'empresari del Teatre Principal de Barcelona (ARTÍS 1936: 69). Calvacho, actor i autor, a diferència de Llorens, venia dels teatres espanyols. Pel que fa al cos coreogràfic, José Useres, primer ballarí i director, havia estat treballant al Teatre Principal de València, mentre que la seva parella, Catalina Villalada, havia ballat al de Saragossa. En acabar el contracte a Tarragona, la primera parella de ball aniria al Teatre d'Orà (DDT 24.04.1869). Atesa la categoria d'alguns membres, l'abonament d'aquell any va ser sensiblement més car.

La seva estada va coincidir amb la Revolució de Setembre i amb l'estada de Víctor Balaguer i José Zorilla a la ciutat. Aquest últim va assistir a una de les seves funcions, de fet, van representar-li el drama *Traidor, inconfeso y mártir* (DDT 29.09.1868; veure també companyia 5.3).

En acabar la temporada d'hivern i el contracte, Recasens va fer un breu repàs a l'evolució d'aquesta companyia parant atenció als esdeveniments externs. Crida l'atenció que malgrat que gairebé totes, sinó totes, les ressenyes que s'havien publicat durant l'any havien estat positives i la polèmica havia girat a l'entorn del tipus d'obres posades a escena, el balanç final hi estava completament oposat:

Inauguradas las funciones en Setiembre del año pasado, *lo cop*, que después se convirtió en revolución, fué un golpe fatal para la empresa, porque el público, ó por temores, sustos, ó porque no previendo lo que había de venir no estaba por diversiones, no asistía á las funciones, y la empresa esperimentó pérdidas de consideración, de modo que el año cómico del 68 al 69 ha sido muy desgraciado.

Pel que fa a intèrprets, es posava sobre la taula les queixes d'alguns espectadors sobre determinats actors que no havien mostrat una qualitat equivalent a la de les primeres figures. El crític donava la raó a aquests espectadors i assenyalava una mala tria en la contractació de les parts, tot i que salvava la cara de l'empresari, Antoni Amigó, explicant que la situació política havia perjudicat la gestió de la companyia en aquest sentit "las circunstancias políticas contribuyeron muy mucho á que la empresa no procurase mejorar alguna de ellas, y que al contratar las que no podían secundar á los primeros actores, ni favorecer el buen éxito de las composiciones, fué preciso sugetarse á faltas de compromisos contraídos ya y á exigencias".

Malgrat el comiat i el tancament del Teatre Principal que anunciava el crític en acabar aquesta ressenya, Vicente Queipo, Fanny i Carlota Amigó, Manuel Gamir i Carlos Girval reapareixeran a la ciutat en una funció en benefici del primer que tingué lloc el 26 d'agost al coliseu tarragoní, i que també estava dedicada a la companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2). Per tant, els primers intèrprets de 6.1 van romandre durant l'estiu a la ciutat. De manera igual, també formaran part de 6.3 (Reunion Familiar).

6.2 Campos de Recreo i Teatre Principal – Companyia d'aficionats al Teatre Català

Dates:	Inici:	Final:
	28.05.1869	29.08.1869

⁵¹ *El Tarraconense* recollí la seva mort anys després (25.10.1870, *Altra informació*).

ACTORS: Ramon García (galant), Cortada, Herraiz, Fernández, Clarà, Segura, Falgar, Ferran, Contadó, Josep García Tomàs, Carlos Girval, Miquel Ricomà, Moxó.

ACTRIUS: Liberata Molas, Isabel Gon.

ALTRES: coristes (funció del 22.08.1869).

Alguns dels membres pertanyen a 6.1 i hi col·laboren fent un benefici especial i puntual per a Vicente Queipo (26.08.1869).

Aquesta societat d'aficionats al vers català, com se la denomina en algunes ressenyes, passaria al Teatre Principal a partir de finals de juny tot buscant la comoditat del públic. Josep-Pau Virgili, en les seves "Notes per a un diccionari tarragoní" deixà anotat que Ramon García fou un argenter de la ciutat i que al costat d'en Cortada foren els "puntals del quadre escènic del nostre novell Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera".

Tot i que l'empresa del Principal no acabava de tirar endavant cap projecte professional per a l'estiu, la voluntat de tot un seguit d'aficionats va mantenir-lo obert. Així, l'alternança entre dies de la setmana i locals (TP i CR) farien que l'agenda de la setmana fos del tot completa: dos societats d'aficionats s'alternarien al Teatre Principal per omplir els dies. Posant ordre al Principal i a les agendes tarragonines, el gasetiller agendava la setmana:

Distribucion de la semana.

Lunes -Funcion en el teatro por la compañía de aficionados al teatro español.

Martes. -Puede destinarse à visitas.

Miércoles. -Paseo de la fuente amenizado por la música del Regimiento de Sevilla.

Jueves. -Funcion dramática catalana por jóvenes aficionados en el teatro principal.

Viernes. -Puede destinarse á visitas.

Sábado. -Funcion española por los aficionados en el teatro.

Domingo. -Funcion dramática catalana en el teatro; y paseo en Santa Clara en el que tocará la música.

No puede pedirse mas.

6.3 Teatre Principal – estiu – Reunion Familiar Tarraconense

Inici:	Final:
18.06.1869	12.09.1869

ACTORS: César Mattos, Felipe Barrera, Martínez, Mendoza, García, Rodríguez, Federico Reinoso, Adolfo Reinoso, Miracle, Blasco, Carlos Girval, Ernest Florensa, Mestres.

ACTRIUS: Fanny Amigó, Carlota Amigó (contractades). Liberata Molas, Josefa de Tarrida.

ALTRES: Sánchez (piano), Márquez (cantant).

A banda de 6.2, l'estiu de 1869 també va tenir com a protagonistes aquests joves tarragonins que, al costat d'alguns oficials de la guarnició militar (regiment de Sevilla, comandat per Manuel de los Santos Barrios, militar i literat aficionat, autor de *La cadena del esclavo*, drama sobre l'esclavitud) i les actrius de 6.1 Fanny i Carlota Amigó, van ocupar el coliseu més antic de la ciutat. Com el seu nom indica, es tractava d'una agrupació d'aficionats sense més ambició que reunir-se en petit comitè i gaudir de vetllades teatrals que, de ben segur, van arreglar la butxaca

dels propietaris del Teatre Principal, que ja es veien amb un estiu en blanc i que van emparar-los de gust. Recasens, que coneixia bé el funcionament d'aquest tipus de societats així com el del Principal, ho exposà ben clarament en la revista del dia 20 de juny:

aplaudimos el pensamiento de esos aficionados; pero tememos que tendrán que luchar con lo desfavorable de la estación para poder reunir en el coliseo á un público numeroso que recompense los gastos que ha de ocasionarles el alquiler de la casa, la parte de señoras contratadas, el alumbrado, orquesta, y demás.

La formalitat de la reunió d'aficionats era suficient perquè elaboressin un reglament (DDT 04.07.1869) via la junta general. El secretari era Echevarría i l'objectiu de tanta formalitat era fer front a l'augment de despeses que ja havia anticipat Recasens. Finalment es va decidir establir una inscripció per als socis de tal manera que s'assegurés un abonament fix en lloc de dependre de la bona sort a taquilla. Així, doncs, la reunió es recloïa en si mateixa (DDT 12.07.1869) i encetava la nova etapa com a societat el 17 de juliol amb un programa líric i dramàtic.

En una nova Junta General es va acordar una nova revisió de les bases de la societat per tal que en cas que no hi hagués companyia al Teatre Principal durant l'hivern, la suplís aquesta Reunió Familiar. Per tot això, feien una crida a la subscripció i abonament amb unes condicions que s'explicitaren públicament al *Diari* (10.09.1869). Com a novetat, Julio Martínez substituïa Echevarría en la secretaria de la societat i Martí Rius n'esdevenia el tresorer. Pel que sembla, les responsabilitats adquirides respecte de la temporada d'hivern eren molt més ambiciosos del que podia semblar en un primer moment, com es pot veure (DDT 01.09.1869 cursiva nostra):

Invitacion. —Recordamos á los señores abonados al teatro que hoy á las nueve de la noche, según la invitación que se publicó en el Diario del lunes; tendrá lugar la reunión en el coliseo para oír *las explicaciones y desarrollo del pensamiento para que pueda funcionar en él durante la próxima temporada una compañía de canto de zarzuela y bufos de las que están haciendo las delicias de Madrid a Barcelona.*

Esperamos que los señores abonados concurrirán á la reunión para que están invitados.

El 12 de setembre van organitzar una funció —la darrera que tenim registrada— en benefici del Batalló de Voluntaris per a la Llibertat, milícia popular organitzada arran de la Revolució. De manera particular, van col·laborar en aquesta jornada dues actrius professionals més, Josefa de Tarrida i Liberata Molas. Tarrida havia aparegut puntualment en una companyia anunciada per a Vilanova i la Geltrú (DDT 19.09.1866) gestionada per Francisco de Paula Sala i, a més, formaria part de la companyia de Ricardo Figuerola per a la següent temporada (7.2) i la d'Antoni Grifell (8.6). Un altre actor professional era Carlos Girbal/Girval, present també a 6.1 i 6.2. A banda de Garcia, Miracle o Mestres, és interessant assenyalar la presència d'Ernest Florensa (Teatre Camprodón), perquè resulta que ell era un subaltern de la milícia urbana, més concretament, primer alferes de la segona companyia, on constava com a militant del sector republicà federal intransigent (DE LAS HERAS 1994: 109 i 123).

Per tant, sembla que aquesta vinculació de Florensa confirma i documenta la normalitat amb què va passar la Revolució de Setembre per als ciutadans de Tarragona, ja que a pesar dels canvis i l'anormalitat política, van continuar contribuint a la vida cultural —en aquest moment, encara no s'havia esdevingut la mort del secretari del governador civil, Raimundo de los Reyes García. De fet, com afirma De las Heras (1981:158) “El canvi polític fou aprofitat per a elevar el nivell de consciència i organització de les classes populars” o, si es vol, d'implicació en la vida pública tarragonina.

7. Temporada 1869-1870

1869-1870	Teatre Principal		Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Joaquín Reos – Jaime de Bezzi			Aficionats	
Octubre					
Novembre					
Desembre					
Gener					
Febrer					
Març	Ricardo Figuerola				
Abril					
Maig					
Juny					
Juliol					Juventud Tarraconense (Centre Liberal)
Agost	Innocenci López Bernagossi	Companyia de sarsuela (Jardins Euterpe de Reus)			

7.1 Teatre Principal – hivern - Companyia de Joaquin Reos

Inici:	Final:
31.10.1869	24.02.1870

A diferència d'altres anys, quan l'inici de temporada acostumava a coincidir amb les festes de Santa Tecla, aquesta que ara encetem encara va trigar tot un mes. Les queixes es van fer sentir (DDT 15.10.1869) i les bones intencions dels membres de Reunion Familiar no van servir per allò que havien volgut ser, un supletori en cas de buit de companyia d'hivern al Principal. A meitat de setembre, Recasens comentava el rumor que l'empresari de companyies líriques, Lana, tenia contractades dues companyies (òpera i sarsuela) que s'havien d'alternar bimestralment entre els teatres de Reus i el de Tarragona, rumor que confirmava un mes després (DDT 15.10.1869). L'1 de novembre, es va publicar la llista de la companyia amb el ja força socorregut "venciendo innumerables dificultades". El representant era, efectivament, Antoni Lana.

La primera funció caigué en Castanyada i, per això, fou fora d'abonament (*extraordinaria*). Com no podia ser d'una altra manera, posaren en escena *Don Juan Tenorio*. Les funcions regulars van començar el dia 7 de novembre i el quadre de la companyia es va acabar de completar el dia 14 de novembre.

ACTORS: Joaquín Reos (director d'escena i primer baix), Jaime De Bezzi (director d'escena i primer baríton), Narciso Larrea (primer tenor seriós), J. Bieza/Biela/Biesa (primer tenor còmic), Luis de Bezzi (segon baríton), Jorge Vera (segon tenor), Juany Maristany (tenor), Ferrando, Tomaset, Sanfeliu.

ACTRIUS: Luisa Morera (primera soprano), M. Biada (primera i segona soprano), M. Vives [Teresa?] (primera soprano còmica), Tamarit (característica), Alemany, Ceballos, Zelma.

ALTRES: Juan Rius (director d'orquestra), N. N. [*nomen nescio*](apuntador), Antoni Lana (representant).

COR (MIXT): 12 membres.

Els únics coneguts del públic eren Juan Maristany i Joaquín Reos, membres de 5.3 i 5.2, respectivament. La resta de cantants eren nous per al públic tarragoní. La novetat venia pel fet que s'oferien funcions líriques en temporada d'hivern, quan sempre havien ocupat la franja estiuenca (ET 01.11.1869).

Des de les primeres revistes (a càrrec de Pimentel, no pas de Recasens), ens presentaven una companyia amb molt bones intencions, però amb pocs assajos, amb la qual cosa les crítiques eren benevolents però il·lustradores pel que fa a la mala qualitat que al capdavant oferien els cantants a causa d'un repertori just —se n'havien arribat més de cinquanta— i mal assajat (ET 30.01.1870). Igualment, Pimentel criticava el preu desmesurat de les entrades tenint en compte això últim. A pesar que el públic tarragoní semblava “cosechas de aplausos”, l'estat econòmic a principis de febrer sembla que estava a la corda fluixa (ET 04.02.1870).

Val a dir que al final de la temporada l'esforç per canviar la situació per part dels artistes va oferir els seus fruits, ja que el to de les gasetilles i les revistes va millorar substancialment. Un dels motius fou el canvi de director d'orquestra que, a partir de finals de gener va ser Juan Rius (ET 28.01.1870). Després d'una etapa final de beneficis a gairebé totes les parts de la companyia, van acomiadar-se el 24 de febrer sortejant un porc: “El cerdo, segun se dice, es el que paseaba ayer por la ciudad al son de un atabal horriblemente destemplado”.

En acabar, van desaparèixer sense més pena ni glòria abans de començar la Setmana Santa. De fet, es van esvanir: “Los artistas que la componían se han dispersado como una bandada de palomos al cerrarse las puertas del coliseo” (DDT 27.02.1870).

7.2 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de Ricardo Figuerola

Inici:	Final:
10.03.1870	18.04.1870

ACTORS: Ricardo Figuerola (actor i director), Miguel Bailon, Saumell.

ACTRIUS: Carolina Alemany, Josefa Tarrida.

Substituint els anteriors, van venir “algunes de les parts principals de Barcelona” per representar *La Passió* durant el període de Quaresma. El dia 27 de febrer (DDT), Recasens anunciava que alternarien aquesta obra amb repertori del teatre català.

No se'n publicarà la llista, però gràcies a la revista del 13 de març de 1870 (DDT), sabem que l'empresa és la mateixa que la de l'hivern (amb Antoni Lana) i que la nova companyia comptava amb alguns dels actors venien de la companyia de Reos i Bezzi. Era el cas de Bailon, que feia de Sant Pere i Carolina Alemany, amb el paper de Magdalena. Aquesta marxà a València després de 7.2 (DDT 07.04.1870).

El Teatre Principal romandria tancat fins la vinguda de 7.5, a excepció d'una funció extraordinària⁵² en benefici d'Enriqueta Bailon —a càrrec d'aficionats tarragonins i dirigit per Miguel Bailon (DDT i ET 17.07.1870)— i malgrat la temptativa de portar la companyia lírica del Principal de Palma (DDT 05 i 10.06.1870).

7.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense

Inici:	Final:
28.11.1869	?

ACTORS: J. Salas (actor i director), Ballera, Miquel Ricomà, altres aficionats.

ACTRIUS: Enriqueta Bailon, Paquita Bailon, Antolina Letra.

En aquesta ocasió, no es troben notícies de la temporada fins el 28.11.1869 (DDT). Els joves aficionats que havien actuat l'últim hivern, reprendrien les funcions el mateix dia 28: “No dudamos que la concurrencia á la funcion será tan numerosa como lo fué el año pasado, y que los señores sócios aficionados continuarán proporcionando gratos ratos de solaz á sus familias.”. A partir d'aquí, la primera funció que hem pogut recollir és del 6 de març de 1870.

Dies més tard, el dia 10 de maig de 1870, s'anunciava que també en formaven part l'actriu Srta. Bailon [Enriqueta], el jove director J. Salas, els senyors Ballera i Ricomà, a més dels socis aficionats. L'esdeveniment més destacable d'aquesta temporada per a l'Ateneo Tarraconense, balls a banda, fou l'anunci de la posada en escena de *Cor de Roure*, drama que amb Ricardo Figuerola havia tingut un èxit espantós durant la Quaresma (DDT 20.05.1870). Cal dir que en aquesta mateixa notícia s'alertava que s'estaven fent reformes al local, cosa que justificava la poca activitat dramàtica en la present temporada:

Hemos visto que en el Ateneo de la clase obrera de esta capital se estan haciendo algunos reparos y mejoras lo que prueba que dicha sociedad no trata de abandonar el local que posee, y que trata de proporcionar á los sócios alguna variedad en las funciones.

7.4 Centro Liberal – Companyia d'aficionats de La Juventud Tarraconense

Inici:	Final:
08.07.1870	13.08.1870

L'estiu de 1863, la societat El Empíreo va llogar un espai del nou edifici de Manuel Feliu a la Rambla Nova o, com en deien llavors, l'Esplanada (DDT 15.08.1863). El 20 de setembre d'aquell any, Pau Ribas, president, signava l'anunci oficial del trasllat. Les vetllades musicals i els balls de societat van succeir-s'hi gairebé ininterrompudament, amb la qual cosa, la societat va esdevenir popular i símbol de diversió.

⁵² També es van donar funcions aïllades a càrrec d'aficionats durant els dies 26 i 27 de juny de 1870 als Campos de Recreo i una altra a l'Ateneo Tarraconense que no hem fet constar en els índexs perquè en desconexem els actors i no tenen continuïtat.

El novembre de 1868, però, sembla que la societat ja s'havia dissolt i el local fou ocupat pel Centro Liberal (que no s'ha de confondre amb el Centre Republicà Federal presidit per Ernest Florensa) (DDT 03.11.1868). És important dir que malgrat la dissolució de l'Empíreo i la diversitat d'associacions que ocuparien la casa Feliu, sempre s'hi faria referència com als antics salons de l'Empíreo. El Centre Liberal hi organitzà al llarg d'un parell d'anys entre el 68 i el 70 balls, balls de màscares i algun concert musical on no hi podia faltar la vianda ("en especial el rico pezcado [sic] escabechado ET 14.09.1870). Llavors, durant el març de 1870 s'anuncià que els socis d'aquest centre empararien, ahora, una societat de joves aficionats al cant, la declamació i ball anomenada La Juventud Tarraconense (DDT 29.03.1870). L'anunci oficial pel qual s'obrien les inscripcions per formar-hi part anava signat per Joan Baptista Aulèstia i Viñas (ET 26.06.1870).

S'inaugurà després d'un mes de cancel·lacions i retards⁵³ el 8 de juliol de 1870 amb el beneplàcit del governador civil i del militar (DDT 10.05.1870). Els socis hi construïren un petit escenari o teatret que donava a la façana principal del saló, els decorats del qual van anar a càrrec de Martínez i Mezquida (aquest va fer el teló de boca). La intenció fou fer-hi quatre funcions mensuals (ET 17.06.1870) al preu d'abonament de 20 rals que donava dret a tres localitats per abonat.

Lamentablement, no s'ha conservat la llista dels socis ni de la Junta, que de manera oficial es va establir durant l'agost (ET 24.08.1870). Aquesta és la darrera referència sobre La Juventud Tarraconense —la última funció va tenir lloc el 13 d'agost—, ja que a partir d'aquí desapareix qualsevol rastre dels joves aficionats. El saló d'El Empíreo va continuar sent ocupat pel Centro Liberal, igualment, que hi va organitzar concerts com el del violoncelista Casella, però les funcions dramàtiques van cessar-hi dràsticament fins que hi entrà l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera (ET 19.01.1871).

7.5 Teatre Principal – estiu – Companyia ex profés d'Inocenci López

Inici:	Final:
06.08.1870	08.08.1870

Companyia ex profés dirigida per Gervasi Roca i gestionada per Innocenci López Bernagossi. L'estrena de l'obra fou a Barcelona el 30 de juny de 1870 per la companyia dels Camps Elisis.

Els noms recuperats en premsa tarragonina són:

ACTORS: Gervasi Roca (director), Emili Arolas, Josep Garcia Tomás, Miquel Llimona, Pardo, Simó, Ricard Figuerola, Teodor Bonapalata, Ermengol Goula, Martí.

ACTRIUS: Antònia Joaní, Prats, Vidal.

ALTRES: Francesc Soler Rovirosa (escenografia), Pelegrina Malatesta (vestuari), Homs (atrezzo).

⁵³ Un dels motius fou que la banda del regiment d'infanteria de Navarra, que havia d'amenitzar els entreactes, no podia assistir perquè celebrava el seu patró, Sant Fermí, tocant al passeig de Santa Clara.

L'elenc original de l'estrena, publicat en l'edició de l'obra.⁵⁴

PERSONATJES QUE JUGAN EN L' OBRA.			
PERSONAS QUE PARLAN.			
VERGE DEMOCRACIA.	Sra. Joaní.	BIALÓ.	Sr. Dost.
MAGDALENA ESPANYA.	" Prats.	MALGENI.	" Casañas.
VETÓNICA-REVOLUCIÓ.	" Pi.	FALÓ.	" Cabello.
DONA 1. ^a	" Vidal.	ESQUERRA.	" Llopi.
DONA 2. ^a	" N. N.	NAVAGES.	" Guardia.
SALVADOR ESPANYOL.	Sr. Figuerola.	UN ESBIRRO.	" Id.
JOAN PILAT.	" Llimona.	GAMALIEL.	" Pardo.
BALDOMERO PERE.	" Roca.	JOAN.	" Petit.
NICOLAU JUDAS ISCARIOT.	" Arolas.	HOME 1. ^{er}	" Pi.
EMILI JOAN.	" Goula.	HOME 2. ^{on}	" Rosset.
PRÁXEDES CAIPÁS.	" Bonaplata	HOME 3. ^{er}	" Alentorn.
MAKEL ANÁS.	" Jané.	MERCENARI 1. ^{er}	" Civils.
PACO HERODES.	" Pardo.	MERCENARI 2. ^{on}	" Alsina.
LAUREANO ABDARON.	" Simó.	DIPUTAT 1. ^{er}	" Cots.
BATISTA BENJAMÍ.	" Casañas.	DIPUTAT 2. ^{on}	" Comparsa.
SALUSTIÀ LEPRÓS.	" Riba.	TESTIMONI 1. ^{er}	" Cabello.
ADELARDO MALCOS.	" Alentorn.	TESTIMONI 2. ^{on}	" Hidalgo.
CENTURIÓ DE RODAS.	" Dulachs.	DIMAS, bon Uadre.	" Oliu.
VÍCTOR LONGINOS.	" Bonaplata.	GESTAS, mal Uadre.	" Roure.
FRANCISCO TOMÁS.	" Pi.	UN TREBALLADOR	" Aladill (C.)
ESTANISLAO JAUME.	" Roussel.	UN TROMPETER.	" Nunci.
SUNTÉ CIRINET.	" Pardo.		
PERSONAS QUE CANTAN			
TREBALLADORS 1. ^{er} 2. ^{on} 3. ^{er} COROS DE GENT DEL POBLE. DIMONIS. FURIAS. ETC. ETC.			
PERSONAS QUE BALLAN.			
ISABEL.	XACÓ.	COMPARSAS DE REYS.	CORTESANS.
LLUÍS FELIPE.	NAPOLITANA.	ESPERITATS.	
PERSONAS QUE NO CANTAN, NO PARLAN. NI BALLAN.			
NAPOLEON I.	LLUIS XVI.	CARLOS I.	SIS SEGRETARIS.
SONORAS			
PADILLA.	CASANOVAS.	CUELLO.	CARVAJAL.
BRAYO.	RIEGO.	GUILLÉN.	LANUZA, ETC. ETC.
COROS.—ORQUESTA.—BANDA.—GENT DEL POBLE.—SOLDATS DE TOTES ARMES.—NOYS.—PALAFRENNERS.— DIMONIS.—REYS, ETC. ETC.			
BESTIAS DE QUATRE POTES.			
UN CABALL, DOS EGÜES Y UN BURRET.			

⁵⁴ DEL REAL, Joan Alonso; ROCA I ROCA, Joseph (1870). *La Passió política. Tragi-comedia satírica è històrica en quatre actes y onze quadros*. Barcelona: Llibreria editorial de Ignocent Lopez Bernagosi. [2a edició]. Exemplar disponible a la Biblioteca de Catalunya.

7.6 Teatre Principal – estiu – Companyia de sarsuela procedent de Reus

Inici:	Final:
15.08.1870	19.08.1870

Segons el que s’anunciava a la cartellera del dia 13 d’agost de 1870, la companyia havia estat actuant als Jardins d’Euterpe de Reus.

Els únics noms que ofereix la premsa són la d’una parella de ball de la companyia, Carolina Cadenas –Eduardo Torres, ballarins que havien encapçalat el cos coreogràfic de la companyia de Fernando Guerra de Portero la temporada 1867-1868 (ET 15.08.1870). Torres tornaria a Tarragona amb la companyia d’Antonio Zamora per a la següent temporada (8.1).

8. Temporada 1870-1871

1870-1871	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Antonio Zamora		Emilio Arolas i Antònia Juaní d'Arolas	
Octubre				
Novembre	Ceferino Guerra			
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març	Companyia bufa			
Abril	Companyia de declamación			
Maig				
Juny				
Juliol				
Agost		Antoni Grifell (St. Magí)		

8.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Antonio Zamora

Inici:	Final:
17.09.1870	24.10.1870

ACTORS: Antonio Zamora (primer actor i director d'escena), José Alberá, Antonio Escarnero (galant jove), Ignacio Ruiz, Ramon Garcia, Antonio Grifell, Melchor Borralleras, Fernando Mayorga, Francisco Funquet.

ACTRIUS: Josefa Olaso (primera dama), Sofía Alberá/Alverá (primera actriu còmica), Vicenta Martin (dama de caràcter), Ildefonsa Gómez, Hortensia Mayorga, Carolina Mauri.

COS DE BALL: Primera parella de ball: Julia Ferrer- Eduardo Torres (procedents del Liceu de Bcn), i quatre ballarines més.

ALTRES: Hermenegildo Armengol, Francisco Sirera, José Sala (apuntadors).

Companyia procedent de Barcelona (ET 14.09.1870), es presentava amb Antonio Zamora com a “reputado y conocido primer actor de los teatros de Madrid y provincias”. També es deixava com a actor de mèrit Antonio Escarnero i la parella de ball Ferrer-Torres, contractats darrerament per al teatre del Liceu de Barcelona (ET 16.09.1870). A diferència d'altres hiverns, la primera companyia no ocuparia la totalitat de la temporada, sinó que acabarien les funcions a fins a finals d'octubre.

La revista teatral de l'estrena, a càrrec de Blasillo, descrivia Zamora com un jove de mèrit reconegut a qui havia pogut admirar en escenaris barcelonins, especialment al Círculo

Barcelonés com a galant jove. Antoni Grifell també era un dels recordats pel públic local. Melcior Borralleras, per la seva banda, forma part de l'orla de *La Escena Catalana* (1907) com a primer barba que havia treballat amb Joaquim García Parreño al Romea el 1874.

En el record i de manera especial guardava la ballarina Julia Ferrer, que va debutar a Tarragona quan encara era una nena. De fet, la notícia més allunyada que en tenim a la ciutat és del 30 de març de 1859 al *Diario Mercantil de Avisos y Noticias* de la ciutat de Tarragona, en què una gasetilla la felicitava per la gràcia amb què havia ballat durant el seu benefici. Per la seva banda, la tesi de Cervelló (2008: 90) té registrada la jove ballarina com a membre del cos de ball per a la temporada 1855-56 al Teatro del Circo Barcelonés sota la tutela de Manuel Losada, mestre (hi figura com a nena). En la cartellera s'apuntava que tenia 9 anys d'edat, amb la qual cosa era nascuda l'any 1846. De tots els membres va ser la que rebé més atenció per part de la crítica que faria públic fins i tot que marxava ala Corunya abans d'acabar les funcions amb 8.1 (ET 20.10.1870).

Cal dir, però, que la companyia no acabà i marxà per ser substituïda per una altra, sinó que es fusionà amb 8.2. Un primer indici dels vincles de 8.1 amb 8.2 fou l'anunci de la vinguda de l'esposa d'Antonio Zamora, la primera actriu espanyola Cándida Dardalla —filla de l'actor andalús José Maria Dardalla, famós còmic de principis de segle. Al final no va tenir lloc (ET 06.10.1870), però és rellevant per la vinculació d'aquests amb Ceferino Guerra, director de 8.2: Cándida havia treballat al Teatro del Circo Barcelonés sota la direcció de Guerra en l'empresa que el mateix José Maria Dardalla gestionava.⁵⁵

8.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Ceferino Guerra

Inici:	Final:
28.10.1870	14.01.1870

ACTORS: Ceferino Guerra (primer actor i director d'escena), [Ramon?] García (galant jove), Antoni Grifell, (primer actor còmic i director en marxar Guerra), Francisco de Montoliu, Miguel Marcen (galant jove), Joaquin Solà (segon galant), Alfredo Rossi (baríton, actuació puntual).

ACTRIUS: de los Santos Rodríguez (primera actriu), Vicenta Martín, Sofia Alberá, Fermina Vilches (primera dama jove).

ALTRES: Hermenegildo Armengol, José Sala (apuntadors).

COS DE BALL: Sr. Milà-María Edo, Paulina Pàmies, Lloret-Giménez (primera parella de ball).

⁵⁵ La biografia de l'actriu (Sevilla 1839 – Barcelona 1880), estretament vinculada a la del seu pare, els teatres de València, Madrid i Barcelona a: ENCHE, Francisco (1858). *Biografía de la distinguida primera actriz del teatro español señorita doña Cándida Dardalla*. Barcelona: Imp. Luis Tasso. Disponible a Biblioteca Digital Hispánica:

<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1368433980795~160&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true> [Darrera consulta, maig de 2013].

Per a la introducció del gènere andalús a Catalunya i José María Dardalla, veure ARTÍS, Josep “Clavé, autor andalús” a *Mirador*, n. 387 (13.08.1936) p. 5.

Igual com Zamora, Ceferino Guerra venia precedit de la fama de primer actor i director amb èxits en els teatres de Sevilla i Cadis, d'on segurament devia venir —recordem la relació Guerra-José Maria Dardalla, andalusí i la mateixa fama de Guerra, a qui van erigir un teatre a Llorca, ciutat natal (ET 25.10.1870). Com hem dit abans, Guerra venia per fusionar-se amb 8.1, per la qual cosa les primeres notícies que tenim d'aquesta companyia comparteixen el tret de lamentar que l'agrupació encara no estigui complerta (però, per contra, l'esforç i el mèrit dels que s'havien quedat aguantant la temporada era notable (ET 30.11.1870)). De fet, encara no havien acabat les funcions els d'Antonio Zamora quan es va anunciar la contractació de la nova parella de ball Milà-Suñé, que no seria tal, sinó Edo-Milà (ET 04.11.1870 *Altra informació*). Maria Edo, per la seva banda, va abandonar la companyia abans d'acabar el contracte (ET 08.11.1870).

Cronològicament van seguir les contractacions de Vicenta Martín com a primera actriu de caràcter (ET 11.11.1870), actriu present a 8.1, per tant, va deixar la ciutat i va tornar-hi, Francisco Montoliu, Miguel Marcen i Joaquín Solà (ET 17.11.1870), Paulina [Pauleta] Pàmies, que debutà el 23 de novembre com a primera ballarina. Per contra, Armengol l'apuntador va deixar de pertànyer-hi (ET 30.11.1870). La darrera incorporació que hem recollit ha estat la de la dama jove Fermina Vilches —filla de Cornèlia Pellissari, membre de l'Odeon i del Romea—, contractada a primers de desembre (ET 06.12.1870).

L'anormalitat de l'inici de la temporada i la manera d'organitzar i contractar una companyia no acabava aquí. L'11 de gener del 1871 s'anunciava que Ceferino Guerra i la primera actriu de los Santos Rodríguez havien deixat la companyia per anar al Teatre del Circ Barcelonès amb Mayeronni (ET 14.01.1871).⁵⁶ L'endemà, l'empresa del teatre va repartir un full solt en què se'n justificava el comiat per les despeses excessives sobrevingudes durant tota la temporada que feien insostenible continuar pagant-los el sou. Per descomptat, garantien la contractació de dues noves primeres figures, però el dia 14 es va fer pública la suspensió definitiva de les funcions de 8.2.

A banda, la iniciativa tarragonina apareixia tot contradient el tòpic de l'atonía del caràcter local (ET 29.10.1870):

Así mismo nos dicen que se está trabajando para completar cuanto antes el cuadro de la compañía, habiéndose ofrecido á tomar parte interinamente en las funciones que se den, aunque sin pretensiones, nuestro simpático paisano el galán joven Sr. García.

Es tracta del mateix Garcia que havia encapçalat la primera temporada dramàtica de l'Ateneo Tarraconense? Si és així i tenint en compte que també és present amb Antonio Zamora, podríem estar davant d'un cas de professionalització en procés, d'un aficionat local que va immiscir-se en companyies professionals de mica en mica per anar adquirint escola.

L'explicació del desgavell, motius econòmics i d'abonament a banda, també l'hem de buscar en l'epidèmia de febre groga que des de setembre de 1870 havia fet presència a Barcelona. Molt possiblement, va dificultar les contractacions d'intèrprets o que alguns dels que orbitaven Barcelona i els seus teatres fugissin a províncies amb la temporada començada (com Francisco de Montoliu, Antoni Grifell o Fermina Vilches). L'exemple més evident és el del còmic Gervasi Roca, que va refugiar-se a Reus i Tarragona per evitar el contagi (ET 02.12.1870).

⁵⁶ Josep Roca i Roca va publicar una crítica sobre la companyia d'Achile Mayeronni a *La Renaixensa*, n. 12 (15.07.1871) p. 154-155 arran de l'actuació al Prat Català (Passeig de Gràcia). S'hi destaca especialment la cantant Elvira Pasquali, que veurem durant l'estiu de 1873 (10.4).

8.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Emilio Arolas

Inici:	Final:
02.10.1870	30.08.1871

ACTRIUS: Antonia Juaní de Arolas, Enriqueta Bailon, Paquita Bailon, Audací, nena Leopolda Amich (8 anys).

ACTORS: Emilio Arolas (primer actor i director de la secció dramàtica), Fabian Clarà, Herraiz, Atmetller, Jané, Banó, Ricomà, García.

Darrera presència d'Enriqueta i Paquita Bailon a Tarragona en el període acotat. El precedent més immediat era la temporada anterior en què van formar part de l'elenc de l'Ateneo Tarraconense (7.3). Desconeixem si tenien algun vincle familiar amb Miguel Bailon (3.1 i 7.2).

El matrimoni Joaní-Arolas havia pertangut a la companyia de Bernagosi i Gervasi Roca, que la temporada anterior va portar *La Passió política* al Teatre Principal (7.5). Pel que fa a la resta d'intèrprets, tornen a aparèixer els mateixos aficionats que hem anat veient al llarg de les temporades. Crida l'atenció la xiqueta Amich, però només va fer una única funció el 24 d'agost de 1871 tot fent de Consuelo a *La muerte civil*, drama de l'italià Paolo Giacometti que, segons l'anunci, es va popularitzar gràcies a la traducció i *arreglo* al castellà de Salvini i Maieroní (actor tràgic amb qui Ceferino Guerra havia marxat (8.2; veure nota 26) i que retrobarem amb la companyia lírica de Giacinta Pezzana — 10.5—).

Durant aquesta temporada, l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrero es tralladarà als baixos de la Casa Feliu, local que havia quedat buit de funcions dramàtiques després de la desaparició de la societat La Juventud Tarraconense.

8.4 Teatre Principal – Quaresma – Companyia bufa [2-3-1871 fins 26-3-1871]

Inici:	Final:
02.03.1871	26.03.1871

Dissolta 8.2, el Teatre Principal va obrir les portes només per fer-hi balls de Carnaval. No fou fins la Quaresma que es tornà a contractar una companyia, en aquest cas de sarsuela i òpera bufa que va acabar les funcions una setmana abans de Setmana Santa. Malhauradament, no tenim documentat cap intèrpret, ni per la mateixa premsa ni per la documentació del Principal.

8.5 Teatre Principal – Quaresma- Companyia de *declamacion* [2-4-1871 fins al 10-4-1871]

Inici:	Final:
02.04.1871	10.04.1871

Quan la companyia bufa va acabar de funcionar, uns aficionats van fer una única funció el dia 1 d'abril de 1871 per “procurar recursos á los mozos de esta ciudad concurrentes á la quinta

del presente año”. L’endemà mateix, començava la nova companyia de vers que va alternar peces en català, en castellà i repertori sacre atès que estaven enmig de la Setmana Santa. Com en l’anterior companyia, algunes gasetilles del conservador *El Tarraconense* denunciaven que es fessin funcions *laïques* enmig de l’obligada reclusió i recatament de l’època (ET 04 i 06.04.1871).

En acabar, el Teatre Principal quedaria tancat fins l’octubre de 1871 malgrat la volada de coloms sobre la vinguda d’Antonio Vico (ET 14.04.1871) i, a diferència d’altres anys en què l’estiu havia estat un corredor de petites agrupacions, només salvarien la temporada els balls i les reunions organitzades per les societats particulars com La Artesana. Mirar a Reus i sentir-ne enveja era inevitable (ET 01.06.1871 i 16.06.1871):

En Reus tienen ya abiertos los campos y en su teatrillo de verano una buena compañía de zarzuela.

Aquí la empresa del Teatro nos ha tenido la mayor parte del año sin compañía; ahora sigue tambien cerrado el coliseo; no hay funcion alguna en los Campos, y ni siquiera hay indicios de que pueda haberla.

--

¡Dichosos los reusenses! Ellos, en vez de sufrir como nosotros una desgarradora crisis teatral, miran y mirarán transcurrir, entretenidos, las apacibles veladas de primavera y estío, en tanto que aspiran la pura y embalsamada brisa de sus hermosos jardines.

8.6 Teatre Principal – Sant Magí – Companyia d'Antoni Grifell

Inici:	Final:
13.08.1871	20.08.1871

La única excepció a la sequera escènica de l’estiu de 1871 fou l’estrena del melodrama sacre sobre Sant Magí, escrit per Antoni Grifell, l’actor igualadí que havia fet estada durant l’hivern del 70-71 amb Antonio Zamora (8.1) i Ceferino Guerra (8.2).

ACTORS: Antoni Grifell (primer actor i director), Colomer, Ribas, Cervera, Pasos, Jover, Guàrdia.

ACTRIUS: Josefa Tarrida (primera actriu), Tamarit.

ALTRES: Ramon Mora (vestuari), Vicente Oms (atrezzo), Vicent Garcia (perruqueria), Jaime Valcaneras (armes), Manuel Toneu (focs artificials), Tomás Estrella (escenografia del tercer quadre del primer acte —cambrà de Valèria, filla del pretor—).

L’obra té 6 personatges personals, dos dels quals són dones. També hi ha 6 personatges secundaris i els figurants. Per tant, o bé desconeixem el nom de tres intèrprets —segurament masculins— o bé alguns dels que hem pogut recollir gràcies a la premsa van fer més d’un caràcter (ET 12 i 13.08.1971).

9. Temporada 1871-1872

1871-1872	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	<i>Visita reial</i>		<i>Visita reial</i>	
Octubre	Fernando Guerra		Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Balestroni-Sumalla	
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril				
Maig				
Juny	Tomàs Huguet i M. Rumià			
Juliol				
Agost		Companyia dels Campos de Recreo (Soler)		
		Companyia de Serafí Pitarra		

9.1 Teatre Principal – hivern- Companyia de Fernando Guerra

Inici:	Final:
07.10.1871	30.04.1872

ACTORS: Fernando Guerra de Portero (primer actor i director d'escena), Nicanor Puchol (primer actor i director) Federico García (primer actor còmic i director còmic) José Luis Tormo y Revilla (galant jove), Ricardo Civera⁵⁷ (galant jove), Ramon Santocha (primer actor de caràcter), Marco Santigosa, José Luna, Juan Aguilar, Juan Rosell, Fernando Guerra y Vera (*papeles de su caràcter*).

ACTRIUS: Martina Muñoz y David (primera actriu), Carolina Losada de Guerra (primera actriu i actriu còmica), Emilia Álvarez (dama jove i graciosa), Jacinta Pedraza, Juana Mondria, Dolores Puchol, Eladia García (dama jove i graciosa), María Menéndez.

ALTRES: Joaquin Aguilar, José Luna (apuntadors).

Després de la visita a la ciutat d'Amadeu I de Savoia⁵⁸ i una fastuosa Santa Tecla que sembla que va fer oblidar als tarragonins un estiu força pelat dramàticament parlant, la primera companyia que en emprendre la nova temporada 1871-1872 va ser la dirigida per Fernando

⁵⁷ Carlos Sibera al DDT.

⁵⁸ Veure notícies registrades a partir del 31 d'agost de 1871 a Altra Informació.

Guerra de Portero, actor que ja va fer estada a la ciutat l'hivern del 1867-1868 i que no incorporava cos de ball. De fet, si fem cas a la gasetilla del 15 de desembre, la quantitat i la diversitat de l'elenc que es va presentar no permetia posar en escena una obra com el drama de Larra —no pas Tirso— *El caballero de Gracia*, amb 14 personatges. Ara bé, som del parer que, en realitat, no havia pogut assajar-se: estava acabada d'estrenar al Teatro Español de Madrid feia ben just un mes (21.11.1871).⁵⁹

Com a exemple d'incomplació, tenim a la primera actriu, Martina Muñoz, la qual va trigar uns dies a arribar de la mà d'Eduardo Canals, director d'*El Correo de Teatros* (ET 22 i 31.10.1871) i no contenta amb això, marxà abans d'hora (ET 25.01.1872). Una de les candidates va ser Revilla, la primera actriu que treballava llavors a València (ET 4 i 9.02.1872) i que devia tenir algun parentesc amb José Luis Tormo, galant jove de la companyia.⁶⁰

Aquest incident va comportar que es contractés una soprano i un baríton per diversificar el repertori cap al gènere *bufo* (ET 27.01.1872). Amb tot, al final de la temporada, el *Diario de Tarragona* deia les coses ben clares: l'empresa havia tingut un mal any econòmic, bé perquè no havia tingut suficient públic (la competència de l'Ateneo Tarraconense —9.2— hi podia haver influït), bé perquè tenien massa despeses, bé perquè no tenien part de ball i el públic no n'estava satisfet o bé perquè la premsa local havia sigut massa benèvola a l'hora de fer el judici, amb la conseqüent relaxació dels intèrprets (DDT 28.03.1872).

Aquesta mateixa capçalera informava pocs dies després que en acabar el contracte, alguns dels actors —no concretava més — marxarien amb Nicanor Puchol a Valls per cobrir-hi la temporada d'estiu, mentre que Federico García formaria companyia de sarsuela a Lleida (DDT 13.04.1872).

9.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Balestroni-Sumalla

Inici:	Final:
08.10.1871	10.08.1872

ACTORS: Francisco Balestroni (director de la càtedra de declamació i actor), García [Ramon García (juny 1872, director)], Fabian Clará, Atmetller/Admetller, Miguel Ricomá, Herraiz i Berga, Moragas, Altès, Jaime Salas (primer actor *de afición*).

ACTRIUS: Cándida Sumalla, Inocencia Font, Lola Balmes, Carmen Balmes, Larripa/Ripa, Liberata Molas, Lázaro.

Per a l'estrena de la nova temporada de l'Ateneo Tarraconense s'anunciava que Balestroni i la seva esposa, també actriu Cándida Sumalla, estarien al capdavant de la formació dels socis aficionats i, per descomptat, dirigint-ne els espectacles. Dues noves incorporacions van tenir lloc ben enfilada la temporada; es tracta de les actrius Carme i Lola Balmes, actrius que no havien actuat mai a la ciutat.

⁵⁹ LARRA, Luis Mariano de (1883). *El caballero de Gracia*. Drama tradicional en tres actos y en verso. Madrid: Imprenta de Cosme Rodríguez (2a ed.). Disponible en línea a (consulta del maig de 2013): < <http://archive.org/stream/elcaballerodegra00larr#page/n3/mode/2up>>.

⁶⁰ Veure 16.2.

El director, Francisco Balestroni, ja havia actuat a Tarragona dins del període que analitzem aquí. Així, en la llunyana temporada 64-65 va formar part com a galant jove de la companyia de José Sáez (2.1) per al Teatre Principal. Sumalla, la seva esposa, s'estrenava a la ciutat. D'altra banda, Balestroni va deixar la direcció —i molt possiblement la participació en la companyia— ja que tocant l'estiu de 1872 Ramon Garcia, l'habitual actor de l'Ateneo, tornava a constar com a director de la companyia (ET 04.06.1872).

La novetat de la temporada va ser la celebració per primer cop d'una vetllada en honor a Miguel de Cervantes. El programa es publicà el 23 d'abril de 1872 (DDT).

9.3 Teatre Principal – estiu – Companyia de Tomàs Huguet i Manuel Rumià

Inici:	Final:
19.05.1872	03.07.1872

ACTORS: Tomás Huguet (mestre director), Manuel Rumià (director d'escena i primer baríton), José Carbonell (primer tenor), José Bellsoley (segon baríton), Pedro Constantí (tenor còmic)⁶¹, José Giménez (primer baix).

ACTRIUS: Rosa Tort (primera soprano), Bernarda Viada de Blanco (segona soprano), Segunda Fornós (característica).

ALTRES: Joaquín Biosca (primer apuntador), Ibo Biosca (apuntador de música), Eusebio Prieto (representant de l'empresa).

COR: mixt.

La previsió que es feia a inicis de maig per a l'estiu del 72 era que l'empresari de la companyia de sarsuela que llavors actuava a Reus, Eusebio Prieto, ajustaria catorze funcions al Principal tarragoní i, després, aniria al teatre dels Campos, reservant el Principal per a les nits de fred (DDT 06.05.1872). Feia temps que els tarragonins miraven la ciutat veïna envejant-li la companyia, fins al punt d'esbossar alguns dels noms dels components per fer dentetes i lamentar la situació: “en Tarragona ni esperanzas de que pod[a]mos oír algo que nos recrea y entusiasme” (DDT 07.04.1872). Finalment, van arribar a un acord i el dia 17 de maig se'n publicà la llista completa.

Bernarda Viada fou una de les actrius de sarsuela més notables de les primeres etapes d'aquest gènere i que retrobarem a Tarragona en diverses ocasions (11.1, 12.5, 17.1). Morí el 1925, ja retirada amb 76 anys.⁶²

⁶¹ Reusenc (DDT 18.02.1875). Apareix als Anales del teatro y de la música de Martínez Pérez (1884: 420) ja que havia anat a Madrid en la temporada 1882-1883 com a tenor còmic. Va debutar amb Manuel Gamir fent de galant jove el 1869 en teatres de províncies. El 1872 va entrar al món de la lírica al Teatre del Circ de Barcelona amb *Los magiars*, on va aconseguir de seguida el favor del públic. Va rebre classes de música del mestre Rius i a partir de 1875 va debutar a Valladolid, Barcelona, València, Saragossa, Sevilla, Cadis, Múrcia, Santander i la Corunya, així com Lisboa i Oporto. Durant la temporada 83-84 va arrendar el teatre Apolo contractat per la Sociedad de Autores Españoles.

⁶² “Mort d'una actriu vuitcentista del teatre català” a *La Veu de Catalunya* n. 9003, Ed. Matí (19.04.1925), p. 2.

9.4 Campos de Recreo – estiu - Companyia dels Campos de Recreo (Soler)

Inici:	Final:
03.08.1872	18.08.1872

Ara bé, pel que fa als Campos de Recreo, a principis juny es feia públic que 9.3 havia lligat un contracte per quinze funcions amb la nova empresa que en gestionava el teatre per fer-hi l'estiu (DDT 08 i 13.06.1872). Lamentablement, aquest ajust no va tirar endavant, ja que a finals de mes i mitjançant gasetilles s'anuncià que tot va quedar en foc d'encenalls (DDT 21 i 28.06.1872 Altra informació), cosa que lamentaren atès que la nova empresa dels Campos s'havia deixat força diners en la construcció d'un nou local, ja que el març de 1872 s'havia esfondrat l'antic saló de teatre.

El dia 3 d'agost s'estrenava, efectivament, una nova companyia contractada per omplir els Campos durant alguns dies de l'estiu. Ateses les notícies prèvies, no podem afirmar que es tracti de la d'Huguet i Rumià, ni tampoc ho podem desmentir. L'únic nom que hem recuperat ha estat el del baríton Soler, que va debutar el 8 d'agost i que apareixerà en algunes ressenyes fetes durant el mes. Una única pista que podem seguir és la recepció per part del públic de les dues companyies. En la del Principal veiem que és positiva i que, en general, rep bones crítiques. En el cas de la segona, ja no podem dir el mateix. Basti el final que va tenir per veure que no podia tractar-se de la mateixa:

"La funcion que anteanoche se dió en el teatro de los Campos *no satisfizo completamente* á la concurrencia bastante inmensa que ocupaba el local. Sabemos que la empresa no perdona medio para formar una nueva compañía que corresponda á sus deseos de complacer al público." (DDT 17.08.1872)

Dos dies després encara es dedicava un espai de la cartellera del diari per demanar paciència i indulgència amb els actors fins que arribés la nova companyia de teatre, més acreditada.

La darrera funció va tenir com a col·laboradors especials alguns socis de l'Ateneo Tarraconense i Liberata Molas, actriu que estava contractada per aquesta entitat per a la temporada d'hivern com hem vist abans. Ateses les crítiques i la disminució de públic, és possible que fos una manera d'acabar amb una mica d'alegria econòmica el seguit de funcions. L'empresa, però, es guardava una as sota la màniga: la companyia del Romea.

9.5 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Frederic Soler

Inici:	Final:
19.08.1872	09.09.1872

ACTORS: Lleó Fontova, Iscle Soler, Josep Clusellas, Andreu Cazurro.

ACTRIUS: Paca Soler de Ros, Rosa Cazurro.

Vegeu el capítol tercer.

10. Temporada 1872-1873

1872-1873	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Manuel Gamir Aparicio		Companyia de l'Ateneo i Liberata Molas	
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril				
Maig				
Juny	León Fontova			
Juliol	Elvira Pasquali (òpera)			
Agost	Giacinta Pezzana (òpera)			

10.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel Gamir de Aparicio

Inici:	Final:
21.09.1872	04.04.1873

ACTORS: Manuel García/Gamir⁶³ de Aparicio (primer actor i director), Gervasio Roca (graciós), Francisco de Montoliu, Luis de Obregon (galant jove), Rómulo Cuello/Coello, Ricardo Casavan, Miguel Alsina, Ignacio Albert, José Fuentes, José González.

ACTRIUS: Carlota Amigó de Aparicio (primera actriu), Fanny Amigó, Teresa Martínez, Josefa Garcia, Dolores Cuello/Coello, Antonia Garrigó, Dolores Gamir (una xiqueta (19.10.72)).

COS DE BALL: Enrique Lloret, Júlia Ferrer, Juana Vidal, Ignacio Albert, Antonia Garrigó, Enriqueta Ferrer, Ricardo Casavan, Josefa Ferrer.

Companyia procedent de Vilanova i la Geltrú (DDT 27.02.1872 Altra informació), on degué passar-hi la temporada d'estiu (1872).

Amb el reclam de Gervasi Roca com a graciós, Luis Obregon com a galant, un cos de ball (la temporada anterior no n'hi hagué) i Aparicio com a director, la companyia 10.1 estrenava funcions amb un primer abonament de 23 sessions. El mateix dia de l'estrena, se'n publicava la llista dels intèrprets. Una incorporació tardana fou José González, que s'estrenà el 12 de març de 1873, poc abans d'acabar la temporada.

⁶³ Tot i que l'hem recollit algun cop com a García en les cartelleres, la majoria de vegades és Gamir. Mantenim Manuel de Aparicio al camp Director de la base de dades perquè és com se l'anomena en la majoria de crítiques i, a més, coincideix amb 4.1.

Després de l'estada a la ciutat, s'anuncià que marxaven a Reus per actuar-hi des de primers d'abril, pero pocs dies després es desmentí (DDT 19.03.1873 i 06.04.1873). Només sabem del cert que Julia Ferrer marxaria a València (DDT 11.06.1873).

En les darreres ressenyes, els elogis anaven dirigits tant al director com a l'esposa, Carlota Amigó, a la germana, Fanny i a la ballarina Julia Ferrer, tots coneguts pel públic, ja que havien actuat anteriorment (4.1, 6.1, 6.2, 6.3, 8.1).

D'altra banda, cal fer referència a Rómulo Cuello i Lola Cuello, pare i filla respectivament. Apareixen a l'orla de *La Escena Catalana* (n. 57 02.11.1907) com a primer barba dels teatres Romea, Odeon i Liceu i dama jove, respectivament, que actuà al Romea durant la temporada 68-69. També hi surt Ricard Casavant com a membre de "la companyia infantil que's feu célebre actuant en Romea, en competencia ab la que treballaba al Liceo". Segons l'orla, arribà a ser un "discret artista" (p. 13). Són, per tant, actors que contribuïren d'alguna manera al teatre català, però no en aquesta ocasió.

De manera general, l'opinió de la crítica sobre 10.1 era molt positiva i no transcendiren gaire més que la resta de companyies d'hivern de teatre espanyol. Una de les novetats que va aportar Gamir en aquesta ocasió fou la implantació tots els dijous de les funcions de moda, almenys pel que fa al període acotat. L'objectiu d'aquest tipus de funcions era donar un plus d'exclusivitat o de sofisticació a les funcions normals de cara a buscar un públic més selecte, la *buena sociedad tarraconense* segons la premsa. La il·luminació o un repertori novedós podien ser-ne reclams, però també entreactes amb música, refrigeris, rams de flors per a les senyores (DDT 25.12.1872) etc. Així ho explicava el *Diario de Tarragona* (22.10.1872):

Próximamente empezarán en el teatro las funciones llamadas de moda, que tendrán lugar todos los jueves, poniéndose en escena las mejores producciones del repertorio moderno, iluminándose y adornándose la sala con el mayor gusto y ejecutando la orquesta composiciones nuevas y escogidas. El teatro será en dichos días como el punto de reunion de la buena sociedad tarraconense y no dudamos que se verá muy concurrido, sobretodo si la compañía sigue, como hasta aquí, bajo la inteligente direccion del Sr. Aparicio, dando acabadas pruebas de aplicacion y de amor al arte.

Un any just després, es confirmava (DDT 22.10.1873):

La costumbre establecida en los principales teatros de Madrid y Barcelona que el año anterior introdujo en nuestro coliseo su director, obtuvo escelentes resultados, y era el teatro en el día señalado para dichas funciones, una verdadera reunion de escogida sociedad.

El coincidir en tales días los estrenos o primeras representaciones de las obras que á más de ser escogidas, se esmeraban el primer actor en su acertada direccion, los actores todos en su desempeño y asimismo el buen gusto en el servicio de la escena y el estar el teatro iluminado con profusion, todo contribuirá á animar la concurrencia y á fomentar la aficion del público.

Tot i que aquestes funcions generalment eren més cares, ja que s'oferia un programa més complet, van continuar costant 2 rals l'entrada (almenys així constava en cartellera). Ara bé, per contrarestar l'elitisme, va sorgir la Sociedad Lope de Vega a principis de desembre de 1872, encarregada de les funcions dels dimarts. Així, en l'anunci de la inauguració de les funcions, es remarcava la reducció en el preu del bitllet per tal de congregat més gent al teatre. Aquesta sociedad era formada pels mateixos actors de 10.1 i va arribar a fer un total de quatre funcions fins a finals de 1872.

10.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo i Liberata Molas

Inici:	Final:
23.09.1872	29.05.1873

ACTORS: Ernest Florensa, Antonio Altés, Fabià Clarà, Miquel Ricomà, Ramon García, Francisco Moragas, Emilio Ballera.

ACTRIUS: Liberata Molas, Pepita Baró/Varó (dama jove).

COR: a càrrec de socis, només per a les funcions líriques. Guinovart (director).

ALTRES: Gatell (director d'orquestra).

A banda de dues funcions extraordinàries fetes als Campos de Recreo per recaptar diners per a les festes de Santa Tecla (14 i 15 de setembre de 1872), la temporada dramàtica de l'Ateneo va començar el dia de la Mercè. La novetat de la temporada era la incorporació d'un cor i de l'orquestra que, segons la notícia del primer d'octubre estaven formades per membres del mateix ateneu. Les actrius Molas i Baró havien estat contractades per completar la secció.

Com en l'any anterior, també es faria una vetllada en honor a l'autor d'*El Quixot* (DDT 23.04.1873).

Quan van acabar les funcions, van seguir oferint sessions de ball i cant (coral, òpera i sarsuela sense representació).

10.3 Teatre Principal / Campos de Recreo – estiu – Companyia de Lleó Fontova

Inici:	Final:
08.06.1873	31.08.1873

ACTORS: León Fontova, Miquel Llimona.

ACTRIUS: Agna Solà.

És denominada companyia catalana i procedia del Romea i el Liceu (DDT 07.06.1873). L'estrena es retarda per culpa de les obres de restauració dels Campos de Recreo, que encara duraven. Hi estrenen, però al cap de pocs dies (DDT 11.06.73) han de desplaçar-se al Teatre Principal per culpa del temps. En aquesta notícia es comenta que és la companyia la que contracta el Teatre Principal per fer-hi quatre funcions setmanals. No s'abandonava, però el dels Campos, ja que el mateix dia, en una altra notícia, encara deixaven espai per actuar-hi un cop per setmana, els dijous a la tarda. S'hi registraren 8 funcions en total.

10.4 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Elvira Pasquali

Inici:	Final:
25.07.1873	27.07.1873

Companyia dramàtica de repertori italià i francès. No hem documentat en premsa cap altre nom més que el de la seva primera actriu, Elvira Pasquali (Pasquale segons BOHIGAS TARRAGÓ 1946: 32). Procedent de València (DDT 20.07.1873), havia de fer tres funcions de passada per la ciutat. S'estrenà tot just en arribar (DDT 27.07.1873):

A pesar del cansancio del viaje que se (?) de ver desde luego en la distinguida artista, pues había llegado à esta ciudad pocas horas antes de empezar la funcion, el público pudo apreciar su indisputable mèrito, colmàndola de aplausos y llamàndola distintas veces al palco escénico.

La darrera de les funcions fou en benefici seu i aconseguí una suma de 3.500 rals (DDT 30.06.1873), quantitat més que considerable.

A València va fer també una estada breu al Teatre Principal, atès que la base de dades sobre cartells teatrals del XIX valencià (PARNASEO, UV I CANET: 2007) dóna un total de 9 cartells vinculats a l'actriu datats entre el dia 5 i el 20 de juliol de 1873. Els companys de repartiment que apareixen en aquests cartells i que, de ben segur, foren els qui l'acompanyaren en la primera funció i, segurament, al llarg de la seva estada a Espanya foren R. Signorini, A. Fortuzzi, A. Donzelli, I. Tiozzo, A. Bignetti i G. Brazma (actrius); E. D. Ippolito, G. Fortuzzi, A. Maino, F. Cristofari, G. Bolis, A. Stetiner, E. Signorini, G. Donzelli, P. Villa, P. Focchi, E. Cristofari i I. Signorini.

Elvira Pasquali

Acabades les funcions, el *Diario* va publicar un article sobre la trajectòria de l'actriu en què s'elogiava la seva joventut i el seu art (DDT 27.07.1873). Nascuda a Roma, només feia tres anys que havia passat de fer papers secundaris (“de dama jóven, de *ingénua*, como dicen en su pi[n]toresco lenguaje de bastidores los italianos”) a papers principals gràcies a la naturalitat amb què es feia seus els papers, lluny d'artificis. Tanmateix, la joventut era precisament un dels obstacles a l'hora d'afirmar rotundament que era tota una actriu d'èxit indiscutible.

A banda de la premsa tarragonina, Pasquali també té un lloc a les memòries de Josep Yxart, al costat de Giacinta Pezzana (10.5) i Maieroní. Quan el crític recorda la seva relació amb son cosí Oller, explica l'afició comuna d'assistir a les estrenes dels teatres barcelonins per admirar la manera de declamar “de los italianos Rossi, Pascuali, Pezzana, Maieroní, modelos de sencillez, de naturalidad, y poseedores del *quid divinum* de conmover y arrebatrar con una simple exclamación y de detallar el papel más secundario con inapreciables rasgos de talento y observacion” (YXART 2007: 50). Rosa Cabré⁶⁴ seguí la pista de l'estada d'aquests actors a Barcelona i, pel que fa a Pasquali, explica que va venir a Catalunya amb Achille Maieroní el 1871 com a primera actriu⁶⁵ i, després, tota sola, va tornar a la ciutat el 1873. Més endavant concreta en el 2 d'agost la data d'estrena de l'actriu i la seva companyia al teatre Novetats del Passeig de Gràcia (BOHIGAS TARRAGÓ 1946: 37 i CABRÉ 2007: 59 n. 63).

És evident, doncs, que abans que Pasquali enlluernés el públic barceloní, actuà davant del de Tarragona i València. El mateix fenomen passarà amb Giacinta Pezzana, com veurem.

De la seva primera estada per Barcelona el 1871, Josep Roca i Roca en féu una ressenya extensa, d'on copiem el següent fragment:

Expressament hem esperat lo final d'aquestas ratllas per parlar de una bella y jove artista, que va també ab la companyía de que'ns ocupém y que ab lo temps será una eminencia del teatre

⁶⁴ Via Bohigas Tarragó (1946: 12-42).

⁶⁵ Veure Ceferino Guerra (8.2). Gràcies a una gaseta de *La Campana de Gràcia* (n. 60, 25.06.1871) sabem que després de Barcelona van anar a Girona i Figueres.

italià. Nos referim a la senyoreta Elvira Pasquali. Una exquisita sensibilitat, una facilitat extrema de expressió, una figura interessantíssima, bella y jove, plena de amor al art dramàtic, la senyoreta Pasquali que ja es una vera artista en obra com la *Dama de las Camelias*, *Lo Pillet de Paris*, y *Adriana Lecouvreur*, es además una brillant esperansa de que no té de tardar en ocupar un dels llocs més distingits en la escena.

Qui fá la *Dama de las Camelias* com ella, qui com ella plora en la escena, qui sap presentarse com ella, sempre identificada ab lo paper que representa, deixantse arrossegar per lo setniment, per la bellesa, per la veritat artística, be pot contar ab un esdevenir falaguer y plé de gloria. Davant de la pasquali, en la obra de Dumas, davant de tanta bellesa y de un esclat de geni tan viu y tant potent, la crítica que analisa tanca los ulls y calla; mes lo cor se con mou, las mans aplaudeixen y la llengua no pot dir res mes, sino que: “Es impossible imaginar una cosa tan ben feta.”⁶⁶

També en va parlar *El Entreacto*, revista madrilenya de teatres en publicar-li alguns esbossos biogràfics arran de l'estada a la capital catalana.⁶⁷ Nascuda el 22 d'octubre de 1848, llegint una poesia en una reunió particular va descobrir la passió per l'escenari, afició que va esdevenir ofici també per “algunos contratiempos, a los cuales no fué agena la política”. Gràcies al diccionari biogràfic de Luisi Rasi⁶⁸, sabem que el seu pare era mazzinià, amb la qual cosa hagué de refugiar-se a Milà arran dels esdeveniments polítics per la unificació italiana. La situació precària va fer que hagués de dedicar-se a l'escena per contribuir a l'economia familiar. Deixant la ressenya del periòdic madrileny —que resumeix la seva carrera en el ràpid ascens i l'èxit esclatant en els escenaris barcelonins gràcies a la gràcia natural i l'esplèndida figura— per tornar a Rasi, més objectiu. En reproduïm l'entrada atesa la brevetat:

Figlia di un ostetrico, nata a Roma il 1846, e cresciuta a Milano, dove il padre, mazziniano, dovè rifugiarsi, entrò *seconda amorosa* nella Compagnia Monti e Preda, in cui ebbe compagna Virginia Marini. Fu il '61 *amorosa e prima attrice giovine* con Ernesto Rossi, e il '62-'63 con Amilcare Bellotti e Calloud, coi quali stette più anni al fianco di Anna Pedretti. Fu in Ispagna con Achille Majeroni, e vi tornò poi capocomico, ma con poca fortuna. Ritiratasi alcun tempo dal teatro, vi ricomparve il '74 in Società con Emanuel, poi, finalmente, sposatasi a un giovane egregio, se ne allontanò per sempre, e andò a sabilirsi con suo marito a Londra, ove conduce tuttavia una vita agiatissima. Fu attrice di molto pregio, e si deve forse alla sua mente scomposta, se non potè esser noverata fra le primissime del suo tempo, com'avrebbe meritato.

A banda de la discordança amb les dates de naixement, el prestigi que la premsa espanyola i catalana sembla que no fou tant sonat com semblava (“e vi tornò poi capocomico, ma con poca fortuna”), malgrat que Rasi acaba dient que hauria merescut un lloc millor.

Finalment, més de setanta anys després, la revista *Destino* dedicava una pàgina de la secció “Aleluyas teatrales”⁶⁹ a la seva estada a Catalunya el 1873 amb Maieroni, intèrpret que va quedar eclipsat per Pasquali. S'hi donava el nom complet, Elvira Pasquali dey Conti d'Albani (cognom de l'egregio marit) i s'explicava que era presentada com la rival de la gran Adelaida Ristori per bé que la segona vegada que va venir, ja sola el 1873, l'eclipsà Giacinta Pezzana, precisament. En aquesta segona vinguda tingué la desgràcia de perdre el primer actor i de trobar-se un país agitat per la carlinada. Tal volta foren aquests condicionants els que van frenar la seva carrera

⁶⁶ ROCA I ROCA, Josep (1871) “La companyia dramàtica de Mayeroni” a *La Renaixensa*, n. 12 (15.07.1871) p. 154-155.

⁶⁷ (sense signar) “Elvira Pasquali” a *El Entreacto*, n. 33 (15.07.1871) p. 3.

⁶⁸ RASI, Luigi (1905). *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*. Florència: Francesco Lumachi, vol. II p. 224-225. Disponible a:

<<http://archive.org/stream/icomiciitaliani00rasigoog#page/n241/mode/2up>> [Consulta maig 2013].

⁶⁹ J. V. “Actor incomprendido” a *Destino* n. 377 (07.10.1944) p. 11.

a Barcelona i que no en tornés. De fet, com hem vist amb Rasi, en casar-se es va retirar a Londres.

10.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Giacinta Pezzana

Inici:	Final:
17.08.1873	21.08.1873

Com en el cas de Pasquali, la presència de la companyia italiana de vers dirigida per Giacinta Pezzana va ser casual. No va anunciar-se prèviament i en acabar amb el benefici de Pezzana, ben just s'hi van dedicar quatre ratlles per elogiar-la pel seu paper a *Medea* (DDT 21.08.1873).

La coincidència amb les festes de Sant Magí i Sant Roc i els conflictes polítics derivats de la Tercera Guerra Carlina (al febrer s'havia declarat la Primera República) deixaven ben poc espai per a les arts escèniques, aspecte que és una verdadera llàstima ja que Tarragona va passar massa per alt una de les actrius més famoses del Vuit-cents italià, que serví de model d'interpret per a molts crítics i periodistes teatrals del moment. Així, com Ernesto Rossi o Eleonora Duse, Pezzana apareixeria en ressenyes o bé com a exemples d'actors i actrius formats, cultes i naturals, o bé com als protagonistes d'un teatre mitificat d'una qualitat extraordinària que ja no tornaria i que no tenia res a veure amb el que s'estava fent aquí.⁷⁰

D'altra banda, la vida i la trajectòria de la torinesa ha estat abordada amb profusió per Franca Belluci a l'*Enciclopedia delle donne* i, més recentment, per Anna Laura Mariani i Armando Petrini, obres a les quals remetem.⁷¹

Com havia passat altres vegades, l'únic tarragoní que s'adonà de la magnitud de l'artista fou Josep Yxart, però de Barcelona estant. És prou conegut que el crític n'era un incondicional per la seva naturalitat a l'hora d'interpretar, i que fou objecte de diverses crítiques seves. La devoció fins i tot el portà a dedicar-li una novel·la curta inèdita, *Jacinta P...* (DOMINGO i CABRÉ 2009: 38).

Recuperant un altre cop, doncs, les seves memòries (CABRÉ 2007: 59), durant l'any 1873 Pezzana va actuar en un teatre d'estiu a Barcelona entre els dies 9 de març i 4 de maig. Després, segons la cartellera valenciana, anà al Teatre Principal entre el 29 de juny i el 2 de juliol (PARNASEO, UV I CANET: 2007), des d'on tornà al Prado Catalán per actuar entre el 5 de juliol i el 15 d'agost. Dos dies després, venia a Tarragona. En acabar les poquíssimes funcions aquí, s'anuncià que tornaria a la capital des d'on tenia previst marxar al Teatre Principal de Palma i,

⁷⁰ Vegi's CARETA I VIDAL, Antoni "Lleugeres consideracions sobre el teatre català", article publicat a *Lo Gay Saber* el 1879 i reproduït a BACARDIT I GIBERT (2003: 507). Cal dir que no va passar només a Tarragona. Bohigas mateix (1946: 38) explica que Yxart a *El año pasado* (1889) i després Joan Sardà van fer notar a la manca d'èxit de Pezzana malgrat tenir unes qualitats extraordinàries: "Segun el articulista [Sardà], a ella se debe la frase de que en Barcelona para esta clase de manifestaciones artísticas no existen más que *dueccenti* espectadores escogidos" frase que "se repitió después como santo y seña de todas las lamentaciones que las ausencias del público suscitaban". Article de Sardà a *La Vanguardia*, n. (25.02.1890) p. 4-5.

⁷¹ <<http://www.encyclopediadelledonne.it/index.php?azione=pagina&id=957>> [Consulta maig 2013].
MARIANI, Anna Laura (2005). *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*. Florència: Casa Editrice Le Lettere.
PETRINI, Armando (2012). *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*. Torí: aAccademia University Press. Consulta del llibre digital: <www.aAccademia.it/petrini>. [Consulta maig 2013].

d'allí a Amèrica (DDT 23.08.1873. Segons aquesta notícia, ella era la directora de la companyia).

El *Diccionari del teatre a les Illes Balears* en confirma l'estada (MAS I VIVES 2006: 98 s. v. *Teatre Principal de Palma*):

També hi hagué moltes actuacions extraordinàries, com la de diverses formacions italianes. Primer hi actuà la companyia tragic d'Achille Maieron, el febrer del 1871, amb obres com *La forza della concenza*, *I due sargenti*, *Orestes*, *Saul* o *Giorgio l'armatore*. Després, la de Giacinta Pezzana, amb una dotzena de functions entre el 23 d'agost i l'1 de setembre de 1873, en les quals representaren *La dama delle Camelie*, *Adriana*, *Giorgio*, *Maria Giovanna*, *La duquesa Ana*, *Ergole terzo*, *Medea* i *Los cellos de Celinda y Lindoro*.

La darrera informació recollida a Tarragona correspon al març de 1877, quan s'anuncià que vindria de Barcelona per fer algunes funcions al Teatre Principal; però no va passar de ser un rumor (DDT 25.03.1877). Per a aquesta darrera estada en comparació amb la de 1873 creiem que és força il·lustratiu l'article que Joaquim Riera i Bertran li dedicà a *La Renaixensa*.⁷² Anys més tard, *El Teatre Català* va dedicar una sèrie d'articles al llarg de 1914 en recordar els actors italians que van passar pel nostre país. Ramon Vilaró i Guillemí s'encarregà de fer el de la nostra actriu.⁷³

⁷² RIERA I BERTRAN, Joaquim. "La Pezzana" a *La Renaixensa* n. 3 (31.03.1877) p. 173-178.

⁷³ VILARÓ I GUILLEMÍ, Ramon. "Gent de Teatre. Giacinta Pezzana" a *El Teatre Català* n. 138 (17.10.1914) p. 682-684.

11. Temporada 1873-1874

1873-1874	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Manuel Gamir de Aparicio		Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo	
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer	Tomàs Huguet			
Març				
Abril				
Maig				
Juny				
Juliol	Vicente Miguel i Juan Perelló			
Agost				

11.1 Teatre Principal – hivern – Manuel Gamir de Aparicio

Inici:	Final:
18.09.1873	17.02.1874

Com en l'any anterior, Manuel Gamir de Aparicio va fer-se càrrec de la temporada d'hivern al Principal de Tarragona tant com a empresari com en qualitat de director artístic.

El mateix exemplar que anunciava l'adéu de Giacinta Pezzana, deia que la companyia de sarsuela que s'havia contractat per fer l'hivern a Reus faria algunes sessions al Teatre Principal abans de començar-la (DDT 23.08.1873). És de creure, doncs, que la companyia de Manuel Gamir en procedia. Es confirmaria amb la notícia de la restauració d'uns decorats per al ball *La ondina de los mares* utilitzat l'any anterior en aquella ciutat (DDT 12.11.1873), segurament a partir de l'abril (quan havien acabat, al mateix temps de Tarragona). Un dels primers noms que va aparèixer fou el de Luis Obregon com a galant jove, actor que també havia format part de 10.1 i, finalment, el 16 de setembre es publicà una llista amb un quadre incomplet si es tenen en compte les notícies que van seguir.

ACTORS: Manuel Gamir Aparicio (director d'escena), Tomás Huguet (mestre concertador), Felipe González (primer tenor), José Lacarra (primer baríton), Manuel Rumiá (primer baríton), Pedro Constantí (tenor còmic), José Giménez (primer baix), José Padró (segon baix). [Luis Obregón, galant jove].

ACTRIUS: Rosa Llorens (primera soprano), Teresita Vives (primera soprano), Bernarda Viada (segona soprano), Mercedes Todo (característica), Cristina Pintor (auxiliar).

CORS: 14 membres.

Per exemple, per “proporcionar al público cuantas novedades se presenten”, l’empresari del Principal va contractar la família d’acròbates prussians Martini (DDT 28.09.1873 Altra informació i DDT 10.10.1873). Per contra, i mostrant aquesta mancança en l’elenc, no va poder començar la temporada amb un cos coreogràfic establert (DDT 05.10.1873). De fet, el debut dels ballarins va tenir lloc a principis de novembre (DDT 12.11.1873). En un dels registres (DDT 27.09.1873) Raimundo Planter consta com a pintor d’una de les escenografies utilitzades a la sarsuela *El molinero de Subiza*.

11.1.1 Manuel Gamir de Aparicio (represa)

Finalment, el dia 5 d’octubre de 1873 es va anunciar que el dia anterior l’empresa havia repartit la llista definitiva. D’aquí que parlem de represa, tot i que no hi va haver interrupció en les funcions, sinó una arrencada lenta deguda a la incorporació tardana de les parts contractades. A banda, és evident que en la primera llista es parla només d’intèrprets lírics, mentre que els nous membres segueixen la classificació del teatre de vers. Possiblement, la primera pensada d’Aparicio fou fer només sarsuela, però per motius que desconeixem va acabar optant per la doble companyia. Les noves incorporacions, extretes a partir de les notícies i les crítiques, foren:

ACTORS: Baldomero Carbó (primer actor còmic), Cuello, Olaso.

ACTRIUS: Candelaria Carrion (primera actriu còmica), Julia Lázaro, Carlota Amigó.

COS DE BALL: Natalia Giménez/Jiménez (primera ballarina), Garrigós-Francés (parella de ball).

A partir del 23 de gener de 1874 s’havia d’afegir a la setmana teatral una funció benèfica a favor de la Creu Roja en què col·laboraria la banda del regiment de San Fernando, que amenitzaria la funció amb música. La iniciativa fou tant de la mateixa Creu Roja com d’una comissió del Principal creada a propòsit i que molt segurament comptava amb la participació d’Aparicio en qualitat de director de la companyia vigent, tot i que van continuar al Principal amb la següent companyia (11.2). (DDT 18.01.1874).

El 19 de febrer, amb el Carnaval a les portes, acabaren la temporada. Van marxar al Teatre de la Llibertat de València (denominació del Teatre de la Princesa durant gairebé tot el Sexenni Democràtic) per fer-hi una sèrie de funcions que comptarian amb Eduardo Torres i Emilia Nardini com a primera parella de ball. (DDT 19 i 28.02.1874).

11.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l’Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo

Inici:	Final:
05.10.1873	31.05.1874

ACTORS: José Tormo (actor i director de la classe de declamació), Emilio Ballera, Francisco Moragas, Pedro Fortuny, Miguel Ricomà, Antonio Altés, Luis Martínez, Baldomero Torrents.

ACTRIUS: Francisca/Paquita Tormo (primera dama), Carmen Tormo (dama jove), Carmen Revilla (característica).

ALTRES: Guinovart (director del cor).

El juliol de 1873 es va fer el canvi de presidència, així, Marià Balleresca deixava de ser-ne i entrava Josep Verderol amb Pau Montguíó com a vicepresident. Malgrat el canvi, la política dramàtica de l'associació va continuar apostant com en l'any anterior per la contractació de professionals perquè ensenyessin i actuessin de cara a l'ensenyament dels socis. En aquesta ocasió, els actors i actrius contractats foren José Luis, Francisca i Carmen Tormo i Carmen Revilla, a qui ja havíem vist en la temporada 1871-1872 amb 9.1 com a possible suplent de la primera actriu. José Luis Tormo també havia format part de la companyia de Fernando Guerra (9.1) (DDT 04.10.1873).

També va seguir l'activitat del cor i de l'orquestra, per a la qual es va comprar un piano Erard. Els diumenges i festius a la nit, ateses les ressenyes recollides, van tenir una bona acollida gràcies, en part, a la tasca dels contractats. Un dels visitants d'aquell hivern fou Josep Anselm Clavé, que assistí a la funció del 21 de desembre. Per descomptat, la coral del centre cantà obres seves en homenatge.

Durant tot l'any, el públic de l'Ateneu assistí amb regularitat i quantitat a les funcions que van fer-s'hi, també a la dedicada a Miguel de Cervantes (DDT 18.04.1874) per la qual cosa en la darrera de les gasetes de la temporada els socis van agrair-los la feina i l'esforç (DDT 03.06.1874).

Cinc temporades després, el públic de l'Ateneu tornaria a contractar-los (16.2).

11.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Tomàs Huguet

Inici:	Final:
19.02.1874	27.04.1874

Tan bon punt 11.1 va acabar l'abonament, va entrar la companyia de sarsuela 11.3, formada fonamentalment pels intèrprets lírics anunciats en primera instància per a 11.1. i que van quedar aturats perquè va començar la temporada d'hivern 11.1.1 (de vers). A banda, Tomàs Huguet i Manuel Rumià eren coneguts pels tarragonins arran de la seva estada d'estiu en la temporada 1871-1872 (9.3).

ACTORS: Felipe González (director d'escena i tenor seriós), Pedro Constantí (tenor còmic), Manuel Rumià (baríton), José Giménez (primer baix), Domingo Font (segon baix), Villahermosa (actor i director en la funció Cervantes).

ACTRIUS: Rosa Llorens (primera soprano), Elisa Quintana (primera soprano), Eulalia Gonzalez (segona soprano), Mercedes Todo (característica), Magdalena Brignaderli (partiquina).

COR: 14 membres.

A partir de l'1 de març de 1874 van augmentar el nombre de cantants del cor i de músics de l'orquestra. El balanç que es feia al cap de tres setmanes d'estrena era positiu, tot i que com en altres ocasions la voluntat d'oferir una gran varietat de repertori comportava que es possessin en escena sarsueles sense els suficients assajos. Com a novetat de repertori va cridar l'atenció la sarsuela bufa *Robinson* (DDT 15.03.1874). També fou novetat la seva participació en la revetlla en honor a Miguel Cervantes que, fins llavors, només havia anat a càrrec dels socis i la companyia de l'Ateneo Tarraconense (23.04.1874). Se sumava el Teatre Principal, doncs, als actes commemoratius.

11.4 Teatre Principal – extraordinària - Companyia catalana de Vicente Miguel i Juan Perelló

Inici:	Final:
09.07.1874	19.08.1874

Després d'un mes de juny sense cap funció dramàtica (balls, concerts, vetllades, reunions i Sant Joan a banda), va anunciar-se que de manera extraordinària, el Teatre Principal obriria per a la representació d'*El ferrer de tall*, la darrera producció de Frederic Soler que tant d'èxit — deien— havia tingut a Barcelona. Els responsables eren els que en aquells moments tenien arrendat el teatre Novetats de Reus i la companyia era dirigida per Miquel i Perelló (DDT 28.06.1874 i 01.07.1874).

Lluís Odena (1929:181) va registrar per al Novetats de Reus quatre funcions amb obres catalanes: 15 de juny (*La dida*), 25 de juliol (*El ferrer de tall*), 4 (?) de juliol (*El secret del Nunci*, de Teodor Baró) i 2 d'agost (*La Verge de la Roca*, atribuïda a J. Roca i Roca, però que en realitat és de Torres Jordi). A Tarragona, van fer tres funcions els dies 9, 16 i 19 de juliol abans d'anunciar-se que quan acabessin l'abonament de Reus, el dia 25 de juliol, n'obririen un de nou al Principal de Tarragona (DDT 19.07.1874). Aquí van fer-se un total de 3 funcions més (23 i 26 de juliol i 3 i 19 d'agost) en les quals es van posar en escena gairebé les mateixes obres catalanes que Odena havia registrat per a Reus. Si comparem les dates i les obres, es pot observar com al llarg dels mesos van alternar en tot moment les funcions en les dues ciutats.

Els noms que hem obtingut a través de la premsa són:

ACTORS: Vicente Miguel, Juan Perelló (actors i directors)

ACTRIUS: Mañer, Moya

12. Temporada 1874-1875

1874-1875	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Manuel de la Vega		Isern, Monner, Mercader i Antiga	
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer	Federico García	Isern, Monner, Mercader, Antiga		
Març				
Abril				
Maig				
	Isern, Monner, Mercader, Antiga (13, 16, 17.05.1875)			
Juny	Joaquín Reos (sarsuela)			
Juliol	Manuel Ferrando			
Agost	Enrique Serazzi			

12.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de Manuel de la Vega

Inici:	Final:
03.10.1874	09.02.1875

ACTORS: Manuel de la Vega (primer actor i director), Federico Gutiérrez (primer actor, director i segon galant), Federico Busutil (primer actor i director del gènere còmic), Baldomero Llaveria/ Llaveria (galant jove), Costa (galant jove), Fernando Ibañez (actor de caràcter), Pascual Gomez (característic), León Mañez (actor genèric), Ramon Farreras, Dionisio Vendrá.

ACTRIUS: Maria Agosti/Agostí (primera actriu) de Cantero, Dolores Roig de Prats (primera dama jove i actriu còmica), Filomena Garcia de Gómez (primera dama jove i actriu còmica), Vicenta Catalá (característica), Cristina de Pasos (segona dama), Emilia González, Bienvenida Vendrá, Presentacion González, Emilia Pasos (papers infantils).

COS DE BALL: Natalia Giménez (primera ballarina de tots els gèneres), Ramon Farreras (primer ballarí en tots els gèneres), Rosario Moro, Emilia Valero, Presentación González, Emilia González, Enrique Panadero, José Ballester, Vicente Moreno (primer ballarí).

ALTRES: Salvador Carbonell, Carlos Pasos (apuntadors). Juan Mallol (director de l'orquestra), Manuel Giménez (director gerent de l'empresa), Leon Mañez (representant de la companyia).

Segons la notícia del 6 de setembre de 1874, Manuel Giménez es faria càrrec de la temporada d'hivern al Teatre Principal de Tarragona portant com a reclam principal la seva filla Natalia, la ballarina que havia fet les delícies dels tarragonins la temporada anterior (11.1). A part de la companyia dramàtica portaria, per descomptat, una bona companyia coreogràfica amb la seva filla com a primera ballarina, la qual “durante estos últimos meses ha estado perfeccionándose en una de las principales academias de baile de París, en el arte en que tanto se distingue y para el que tiene tan notables disposiciones”. Efectivament, el 22 d'abril de 1874 el *Diari de Tarragona* va publicar que marxaria a França per estudiar en una de les acadèmies de la ciutat abans de retornar just per reincorporar-se a la companyia que ara tractem.

L'origen dels altres actors i les actrius ens és desconegut, tret del cas del galant jove Costa i del primer ballarí Moreno, procedents tots dos de València (DDT 01.10.1874 i 21.11.1874).

D'altra banda, Frederic Busutil aparegué a l'orla de *La Escena Catalana* (1907) com a actor dels Campos Elíceos, al Tívoli vell, el Teatre Espanyol o al Novetats, entre molts altres, entre els anys 1870 i 1890. I és que com a còmic fou recordat durant anys, com ho demostra la classificació de Busutil com a un dels “Fontoves” que tingué el teatre català feta per Artís en l'homenatge a Doménec Aymerich a *Teatre Català* (n. 1 (2a època) 01.10.1932).

12.2 Ateneo/Campos/Principal – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Isern-Monner

Inici:	Final:
04.10.1874	05.05.1875 (ATCO) 29.08.1875 (CR)

ACTORS: Juan⁷⁴ Isern (actor i director), Enrique Antiga, Ricomà, Antonio Altés, Pedro Fortuny, Salas, Francisco Moragas, Sebastián Mercader, Baldomero Torrents.

ACTRIUS: Anna Monner (dama jove), Manuela Dinares de Mercader.⁷⁵

Altres: Narciso Frigola (director d'orquestra —funció Cervantes—).

Mentre no arribaven els actors professionals —Monner, Dinares, Isern i Antiga—, l'Ateneo va seguir fent reunions particulars després de les festes de Santa Tecla, malgrat que des del dia 23 d'agost de 1874 ja estaven contractats. La resta d'elenc era com sempre la companyia d'aficionats del centre encapçalats per Ricomà, l'actor tarragoní més estimat pel públic i per la premsa local (DDT 16.09.1874).

Isern va esdevindre primer actor i director de la secció dramàtica per a aquesta temporada a pesar que es deia en diverses gasetes que encara era un jove actor.

A partir de l'11 d'abril de 1875 i fins el 5 de maig van començar a alternar les funcions nocturnes al centre amb les de tarda als Campos de Recreo (la regularitat era més o menys d'una funció a

⁷⁴ Tenim un registre amb José Isern, però és l'únic i a principi de temporada; la resta sempre és Juan Isern, per la qual cosa és molt possible que es tracti d'un error de la gaseteta i que no sigui l'actor Josep Isern que apareix a l'orla de *La Escena Catalana* (1907) i que ha aparegut en tractar de Liberata Molas. A més, amb Monner i Antiga hi trobem sovint vinculat Joan Isern, i no pas Josep.

⁷⁵ Nom complet registrat el 25 de febrer de 1875 arran d'un benefici. La resta de registres apareix com a senyora (o senyoreta) Mercader. Desconeixem la relació que pugui haver amb l'aficionat Sebastià Mercader.

la setmana i en diumenges). A partir d'aquesta última data, només van actuar al teatre d'estiu tarragoní i, de manera molt puntual també al Teatre Principal (13, 16 i 17 de maig). Van acabar les funcions als Campos el 29 d'agost de 1875.

Sabem que són els mateixos actors de l'ATCO perquè Joan Isern n'era el director i no tenim notícia que hagués vingut una nova companyia; només es va publicar les condicions d'un nou abonament.

12.3 Teatre Principal – estiu – Companyia lírica de Federico García

Inici:	Final:
13.03.1875	13.05.1875

ACTORS: Federico García (primer actor còmic), Maristany (tenor).

ACTRIUS: Manuela/Micaela Cuba(s) (primera soprano), Bellido (segona soprano).

ALTRES: cor i orquestra.

A principis d'any, quan 12.1 estava apunt d'acabar les funcions al Principal, es van publicar un seguit de gasetes sobre la companyia de sarsuela que actuava a Reus (DDT 23.01, 04.02, 14.02 i 18.02.1875). Malgrat l'atenció prestada, al final, l'empresa del Principal va acabar contractant-ne una procedent del País Valencià (Dènia, més concretament DDT 09.03.1875). Van començar fent dues funcions extraordinàries i fora d'abonament mentre s'acabava de contractar la primera soprano, Micaela Cuba (DDT 30.03.1875). La recepció fou bona i se la va arribar a qualificar de la millor companyia lírica que havia passat per la ciutat en els darrers anys (DDT 30.03.1875). Tot i això, van haver un parell de males crítiques que sembla que van obligar els intèrprets a optar per un repertori més escollit i, sobretot, més ben assajat. Fos com fos, el dia 13 de maig van acabar les funcions a Tarragona sense complir amb l'abonament, l'import sobrer del qual va ser retornat als abonats (DDT 15.05.1875). Segons la notícia del dia 14 de maig, van marxar a la veïna ciutat de Reus, d'on van sortir rumors sobre la fuga de l'empresari (DDT 03 i 05.06.1875).

Com hem vist amb 12.2, en marxar 12.3, el Teatre Principal va ser ocupat pels membres d'aquella companyia de manera puntual els dies 13, 16 i 17 de maig al mateix temps que actuaven als Campos. Després, seguiran un parell de funcions de prestidigitació a càrrec de Blanch i Grau amb l'espectacle *Armario misterioso*.

12.4 Teatre Principal – estiu – Companyia de Joaquín Reos

Inici:	Final:
05.06.1875	06.06.1876

Després de la prestidigitació, s'anuncià el que havia de ser una sèrie de funcions de sarsuela al Teatre Principal i als Campos de Recreo amb cantants coneguts pel públic tarragoní (DDT 02.06.1875). Al capdavant d'aquesta agrupació hi havia Joaquín Reos i Rafael Queralt que, juntament amb la soprano Vives, són els únics noms que hem documentat, ja que l'endemà mateix del debut van cessar les actuacions (DDT 09.06.1875).

ACTORS: Rafael Queralt (tenor còmic), Joaquín Reos (baix).

ACTRIUS: Vives (primera soprano).

Es va obrir l'abonament en iniciar-se la primera funció i es va dir que anirien a fer alguna funció puntual als Campos de Recreo, però el dia 9 es va anunciar que la funció del dia 6 va ser la darrera i la del comiat de la companyia. Aquesta és l'única informació de què disposem.

12.5 Teatre Principal – estiu – Companyia de Manuel Ferrando

Inici:	Final:
09.07.1875	18.07.1875

Després del desastre de 12.4, l'empresa del Principal va portar per fer funcions puntuals la companyia de sarsuela que actuava al mateix temps a Reus amb la possibilitat de fer alguna funció als Campos de Recreo, cosa que confirma que la gestió de tots dos locals anava a càrrec dels mateixos gestors (DDT 19 i 20.06.1875).

Tot i que havien d'estrenar-se el dia 20 de juny, la primera funció efectiva fou el 9 de juliol. En el debut, l'orquestra va declinar actuar perquè no tenien prou assajada la sarsuela de Rivera-Oudrid *Un estudiante de Salamanca*: "Los artistas que componen la compañía vinieron de Reus á la hora prefijada, sufriendo las molestias del viaje y los gastos consiguientes sin ninguna clase de indemnizacion, y las personas que habian tomado localidades disgustaron en extremo con tan solemne chasco" (DDT 22.06.1875).

Relacionat amb això, en parlar de la companyia de Federico García (12.3) havíem comentat que la premsa tarragonina havia publicat a principis d'any una sèrie de notícies sobre la companyia de sarsuela que actuava a Reus i ara hem vist que s'hi tornava a recórrer per salvar la temporada d'estiu. En aquesta ocasió tornaria a parlar-se dels interprets procedents de Reus, amb la qual cosa, resulta prou factible pensar que no només es gestionaven Campos i Principal alhora sinó que també l'empresa gestionava el teatre de Reus. Van fer molt poques funcions i, conseqüentment, els intèrprets i l'execució van rebre molt poca atenció de la crítica.

ACTORS: Manuel Ferrando (mestre concertador i director), Fernando Rousset (primer tenor), Pedro Constantí (tenor còmic), Miguel Giménez (primer baríton), Manuel Rumiá (primer baríton), José Giménez (primer baix), Fernando Imperial (partiquí), Andrés Coll (partiquí).

ACTRIUS: Brígida Martín (primera soprano), Bernarda Viada (primera soprano), Aurelia Tomás (soprano característica), Dolores García (partiquina), Camila Pintó (partiquina). Lanao, Fernández (07.07.1875).

COR: mixt, nombre no especificat.

12.6 Teatre Principal – estiu – Companyia d'òpera italiana d'Enrique Serazzi

Inici:	Final:
14.08.1875	27.09.1875

ACTORS: Enrique Serazzi/Serarri/Serrazi (director i primer tenor absolut), Eugenio Nicoli (primer tenor absolut), Antonio Burgio/Burggio (baríton), Enrique Lapresa/Lapressa (baix absolut), Stucci (tenor), Pifferi (bariton —substituirà Lapresa—), Comas (primer baix), Ildefonso Ferrando (baix).

ACTRIUS: Elena Corani (primera soprano absoluta), Ida Corani (primera soprano absoluta), Adela Bernardini (contralt), Marieta Factori/Fattori/Faltori (soprano), Adela Corani (soprano), Til·la/Til·li (soprano —substituint les germanes Corani—), Boni Villagran/Villagrau (primera soprano).

ALTRES: Enrique Lapressa (representant de l'empresa), Aleu (director d'orquestra).

Companyia lírica italiana contractada a Barcelona, on es trobava Serazzi “proveyéndose de vestuario y efectos de decorado, y esperando á los artistas que forman la compañía, de cuyo mérito no podemos dudar toda vez que lo han acreditado en teatros de capitales importantes” (DDT 22.07.1875). Amb tot, Bohigas Tarragó (1946) no va recollir cap dels cantants d'aquesta companyia, cosa que ens fa pensar que segurament era una companyia de segona o tercera categoria. Les ganes de l'empresa per esmenar la situació al Principal va portar que fins i tot es permetés l'assistència als assajos mitjançant una contrasenya.

Seguint, però, amb ratxa de desastres en la programació estiuenca, a finals d'agost i amb un primer abonament acabat, s'anunciava que arran d'unes *dissidències* d'alguns membres havia ocasionat la sortida de les germanes Adela i Ida Corani, que foren substituïdes per la contralt Til·li (DDT 28 i 31.08.1875). De cara al segon abonament, també es van contractar la soprano Villagran i al baix Comas (DDT 02.09.1875) a banda de coristes. L'esforç de l'empresari per arreglar la situació, que va arribar a fer portar decorats i il·luminació elèctrica (DDT 17.09.1875), va aconseguir salvar la temporada d'estiu, tal com es reflectí en les crítiques i ressenyes i en el fet que es va anunciar la possibilitat de continuar durant la temporada d'hivern 1875-1876:

La empresa de nuestro teatro trata de que continúe la ópera italiana durante la próxima temporada de invierno, abriendo al efecto abonos de quince funciones. De realizarse, formarían la nueva compañía las señoras Til·li y Fattori y los señores Pifferi y Comas, contratándose para completarla una primera tiple, dos tenores, un bajo caricato y un maestro concertador, artistas todos muy aplaudidos en los teatros de Milan y demás puntos de Italia. Tiene la empresa veintidos obras preparadas para poner en escena, ninguna de ellas representada por la actual compañía [...]

Tot i que es va acabar desmentint que fos la mateixa empresa (DDT 23.09.1875) i que aquesta fos la voluntat de l'actual. Es tractava de la de Julio Torrani, que veurem en la temporada següent (13.2).

No sabem on van anar després d'acabar les funcions amb la tanda corresponent de beneficis, tret del cas de la soprano Villagran, que ja no va actuar en la darrera funció perquè ja es trobava a Reus assajant amb la companyia que l'havia contractat per a l'hivern, i alguns membres que van fer cap a la companyia de Julio Torrani per al Principal (13.2).

Al cap d'un any, la premsa tarragonina es faria ressò de les actuacions de Serazzi i Lapresini en societats particulars de Molins de Rei (DDT 06.07.1876), cosa que sembla confirmar la poca categoria dels intèrprets. El motiu no era altre que la propera vinguda a Tarragona en una mateixa situació, això és, per fer una sèrie de concerts a l'Ateneo i en reunions a cases particulars (DDT 11.11.1877 i 27.05.1879, entre altres). La darrera notícia que tenim de Serazzi és la mort de la seva filla Angelina Serazzi López, de 18 anys, a Girona (DDT 27.02.1880).

13. Temporada 1875-1876

1875-1876	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre		Francisco de Montoliu	Fernando Guerra de Portero	
Octubre	(Fructuós Canonge) Julio Torrani			
Novembre				
Desembre				
Gener	Francisco de Montoliu			
Febrer				
Març	<i>Festes per la pau</i> Juan de Alba			
Abril	Fernando Guerra (nits)	Fernando Guerra (tardes)		
Maig				
Juny		Gervasi Roca Eduard Vidal empresari		
Juliol				
Agost		Juan Isern		

13.1 Campos de recreo – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu

Inici:	Final:
12.09.1875	10.10.1875

ACTORS: Francisco de Montoliu (primer actor i director), Borralleras, Valldeperas, Molas, Baró, Carbonell.

ACTRIUS: Mañez, Cardalda, Gené.

Després que Joan Isern i companyia acabessin les tardes d'agost als Campos de Recreo, l'empresa publicava la notícia de l'ajustament d'una companyia de declamació que actuaria durant les tardes dels dies festius (DDT 11.11.1875). Tanmateix, l'estada va ser molt breu i només van arribar a fer sis funcions perquè Montoliu va passar al Teatro Novedades de Reus per dirigir-hi la companyia de sarsuela per a l'hivern (DDT 30.09.1875 i 13.10.1875). A banda, també alternarien aquest teatre amb el del Vendrell (DDT 01.12.1875) abans de retornar a Tarragona (13.3).

13.2 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Julio Torrani

Inici:	Final:
17.10.1875	09.12.1875

Seguint la veta operística de l'estiu i després d'un seguit de funcions del prestidigitador de Montbrió Fructuós Canonge, el Teatre Principal va contractar la companyia de Julio Torrani. Alguns dels membres coincidien amb els d'Enrique Serazzi (12.6), fins al punt que ens sembla que es tracti de la mateixa companyia. L'única diferència, i el motiu pel qual la classifiquem a banda, és que es tracta d'empresaris diferents, com hem vist a 12.6:

Nos suplican hagamos público que la empresa á cuyo cargo corren las funciones que se dan actualmente en este teatro, no es la que se propone contratar una compañía de ópera italiana para la próxima temporada de invierno en la forma que indicamos hace algunos días. Dicha empresa continua practicando las gestiones convenientes para conseguir sus propósitos, que espera lograráse en atención á las ventajosas condiciones que ofrece á los abonados, la seguridad de obtener una buena compañía, las dificultades que se presentan en la adelantada época en que nos encontramos para formar una dramática digna de este público y otros motivos que manifiesta la empresa en una circular que ha repartido. De desear es que estos propósitos se realicen á satisfaccion del público y la empresa. (DDT 23.09.1875).

ACTORS: Manuel Vedrani (primer tenor), Julio Chiesi (primer tenor), Francisco Tufari (primer baríton), Faustino Comas (primer baix), Enrique Lapressa (primer baix), Camilo Parodi (baix còmic), Jovanni Chiessi (primer tenor absolut).

ACTRIUS: Virginia Til-li (primera soprano), Maria Bruny (primera soprano), María Fattori (primera contralt), Matilde Obon (primera soprano lleugera i comprimària).

ALTRES: Julio Torrani (mestre concertador i director d'orquestra), Eugenio Feriotti (mestre de cors i apuntador).

COR: mixt.

La fal·lera filharmònica arribar a tal punt que el 3 de novembre va sorgir la iniciativa de crear una societat d'amants de l'òpera, la Sociedad Bellini:

Ayer se repartieron esquelas anunciando la formacion de una sociedad que lleva por titulo "Sociedad Bellini", la cual, puesta de acuerdo con la compañía de ópera de este teatro, ha habierto [sic] un abono especial de cuatro funciones que tendrán lugar en el espresado coliseo los días 4, 11, 18 y 25 del mes actual, poniéndose en escena las óperas de aquél maestro "Norma" y "Linda de Chamounix" é iluminándose el teatro como en los dias de moda.

L'èxit va ser estrepitos i es va obrir un segon abonament (DDT 30.11.1875). La darrera funció va tenir lloc el 9 de desembre de 1875.

13.3 Teatre Principal – hivern – Companyia de Francisco de Montoliu

Inici:	Final:
16.12.1875	02.01.1876

Encara amb 13.2 en acció, es va anunciar que es contractaria una agrupació de vers per alternar i donar més varietat a les funcions. Es tractava de la companyia de Francisco de Montoliu que hem vist a principi de temporada als Campos de Recreo i que en aquell moment estava actuant al Novedades de Reus alternant amb el teatre del Vendrell (13.1). Van obrir un primer abonament de tretze funcions (DDT 16.12.1875), que assegurava alguna estabilitat al Principal.

ACTORS: Francisco Montoliu, Emilio Ballera, Juan Cardalda, Antonio Gómez, Juan Molas, Enrique Porcel, Felipe Valldeperes, Juan Vernet.

ACTRIUS: Isabel Cardalda, Margarita Frau, Carolina Gené, Adelaida Martin, Matilde Obon.

ALTRES: Baldomero Cardalda, Juan Verdet (apuntadors), Juan Bosch, José Ribas (apuntadors segons).

Un abonament de 13 funcions assegurava alguna estabilitat al Teatre Principal. Fins i tot es va anunciar un futur ajustament del cos de ball (DDT 30.12.75). Amb l'any nou, a més, es va fer públic que la primera ballarina vindria del Liceu, ja que l'empresari que l'havia contractada per al Liceu i el Círculo Barcelonés, Francesc de P. Salas, es trobava a Reus al capdavant de la companyia acrobàtica de la família Silbons, que també havia actuat durant el Nadal de 1874 al Teatre Principal (DDT 01.01.1876).⁷⁶ Malhauradament, cinc dies després es va desmentir qualsevol contractació. No hi va haver cos coreogràfic i 13.3, a més, va cessar les actuacions de sobte i sense avisar. La conclusió del gasetiller en explicar-ho és lapidària:

Es muy raro lo que pasa este año con las empresas, puesto que, al parecer, acaban evaporándose los que las constituyen. (DDT 06.01.1876)

El mateix dia, continuant la vinculació amb les agrupacions de Reus, es va anunciar que una de les companyies d'òpera que hi actuava vindria a Tarragona per omplir el forat deixat per Montoliu. L'empresari Sanmartí estava darrere d'aquesta última companyia (DDT 13.01.1876). Tot i la bona voluntat, no van acabar venint.

13.4 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan de Alba

Inici:	Final:
11.03.1876	12.03.1876

Amb l'evaporació de la companyia de Montoliu s'havia produït un buit de gairebé dos mesos. Des de primers de gener fins les primeries de març només hi van actuar l'equilibrista Mr. Lozado, El linco de los Estados Unidos, I el senyor Blanch, *copólogo* (feia música amb les copes de la vaixella). També van tenir-hi lloc els balls de màscares de la societat La Constància, però no fou fins el dia 3 de març que una gasetilla brevíssima I amb un *probablemente* revelador anunciava la propera estrena d'una nova companyia de la qual es tenien *lisonjeras noticias*. Amb

⁷⁶ Abans d'actuar a Tarragona van actuar a Reus: el mateix circuit que la resta de companyies (DDT 19.12.1875). L'atenció a la família Silbons en totes les seves estades és extraordinària. Si deixen d'estar a Vilanova i la Geltrú per tornar a Reus, si ve el governador civil i va al teatre de Reus i els veu actuar...).

la llista d'actors, s'anunciava que havien d'actuar des de la segona setmana de Quaresma fins que aquesta finalitzés (DDT 07.03.1876).

ACTORS: Juan de Alba (primer actor i director d'escena), Joaquín Huarte (primer actor i segon galant), Julio Casellanos (primer actor còmic), Juan Colon (primer galant còmic), Félix Aparici (primer barba), Emilio Latorre (barba), Carlos Ballesteros (galant jove).

ACTRIUS: María Menéndez (primera actriu), Rosa de Alba (primera dama jove), Ángela Búrba (primera característica), Carmen Roig (primera actriu còmica), Cecilia Gutiérrez (dama jove), Julia Serranos (actriu còmica).

ALTRES: apuntadors primers i segons, parts secundàries.

Com en el cas de l'Ateneu (13.5), aquesta companyia intervindrà en les festes per la pau, tal com s'anunciava el dia de l'estrena: "Durante estas fiestas se verificarán funciones en el Teatro por la compañía dramática que ha de actuar durante esta temporada." (DDT 11.03.1876). Ara bé, a banda de les funcions dels dies 11 i 12 de març, no van actuar enlloc més. El 18 de març de 1876 es va publicar la temuda notícia:

La compañía dramática que actuó en el teatro principal durante las pasadas fiestas no ha dado mas señales de vida. Habrá terminado seguramente como todas las que han venido á trabajar durante la temporada de invierno.

La darrera notícia d'aquesta agrupació passavolant ens porta al 22 d'abril, en què Alba semblava estar en tractes amb algun emprenedor que volia encarregar-se de l'empresa del Principal, empresa que no va arribar a formar-se.

13.5 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra

Inici:	Final:
24.09.1875	30.04.1876

Abans de totes aquestes anades i vingudes del Teatre Principal, s'estrenà la nova companyia que ocuparia els salons de l'Ateneo Tarraconense per a l'hivern 75-76. Des del dia 10 d'agost del 1875, els actors havien estat ajustats per a l'hivern, entre els quals destacaven Fernando Guerra i la seva esposa, Carolina Losada, ben coneguts del públic local per haver estat al front del Principal els hiverns del 67-68 i 71-72.

Una de les novetats que aportava aquesta companyia a l'Ateneo fou que per primer cop hi va haver més actors contractats que no pas actrius. Relacionat amb això, el nombre d'intèrprets amateurs fou menor. Com en els anteriors anys, celebrarien una festa en homenatge a Cervantes el 23 d'abril i, com Juan de Alba (13.4) formaria part de les celebracions per la pau.

ACTORS: Fernando Guerra, Muñoz, José Jané (galant jove). Santigosa, Roca, Salas, Fortuny, Francisco Palá (aficionats),

ACTRIUS: Carolina Losada de Guerra, Guerra, Rosell (segona dama).

ALTRES: Francisco Pérez Cabrero (director d'orquestra, pianista, concertista).

El dia 30 d'abril de 1876 van acabar la temporada amb molt bones crítiques i amb l'assistència regular dels socis a les funcions (només tornarien a obrir l'Ateneo per a una funció en benefici de Francisco Palà perquè s'eximís del servei militar el 8 de maig i per a un concert el 13).

Alguns dies abans d'acabar (DDT 12.04.1876), l'empresa dels Campos de Recreo havia publicat el propòsit de contractar-los per actuar durant les tardes (16.00h), quatre dies festius a partir de Pasqua. Gràcies a *La Opinión*, sabem que van començar a actuar-hi el diumenge de Resurrecció, 16 d'abril de 1876. A partir del dia 6 de maig, van alternar també funcions de nit (20.00h) al Teatre Principal —més còmode i tancat per a les frescors de la primavera.

La llista que va publicar l'empresa dels Campos de Recreo va seguir el protocol habitual malgrat que només es tractava d'una recol·locació de la companyia de Fernando Guerra (13.5.1).

13.5.1 [Ateneo Tarraconense]/CR/TP- Companyia de l'Ateneo tarraconense i Fernando Guerra (represa)

Campos de Recreo (tarda)	Teatre Principal (nit)
16.04; 23.04; 30.04; 07.05; 14.05.1876.	06.05; 07.05; 14.05.1876.

ACTORS: Fernando Guerra (primer actor còmic i director), José Muñoz (actor còmic), José Jané (primer galant jove), Sebastian Roca (primer actor de caràcter), Miguel Vives (segon galant), Alberto Roig (supernumerari), Fernando G. i Vera (supernumerari), Juan Fernández. Ricomà, Muñoz i Torrents (aficionats, 13.05.1876).

ACTRIUS: Carolina Losada de Guerra (primera actriu), Ángela Rosell (segona actriu), Enriqueta Guerra (dama jove), Jacinta Pedraza (característic), María Jané (supernumerària), Pilar Losada (supernumerària).

ALTRES: Juan Mallol (director d'orquestra), Juan Marsal (tramoista i guarda-roba), Leandro Ripoll (peruquer), Joaquín Perramon (apuntador), Fernando G. i Vera (apuntador).

El dia 14 de maig la mateixa empresa dels Campos va publicar un aclarimentsobre l'augment del preu en l'abonament dels socis. S'excusava perquè l'augment tenia en correspondència una major oferta lúdica, com era l'entrada als jardins gratuïta —teatre a banda. Així mateix, la pujada de preus també responia a la voluntat de portar una companyia de major qualitat.

Fos com fos, la funció del dia 14 de maig va ser la darrera de Fernando Guerra perquè, al capdavall “Con motivo de ser el tiempo tan variable la empresa ha acordado suspender las funciones dramáticas que tenían lugar los días festivos por las tardes; hasta que llegue la nueva compañía”. La propera destinació de 13.5 era la ciutat de Valls, on van tenir un èxit similar (DDT 20,21 i 23.05.1876).

13.6 Campos de Recreo /Teatro Principal – estiu – Companyia de Gervasi Roca

Inici:	Final:
03.06.1876	20.08.1876

Feia temps que l'empresa dels Campos coïa la vinguda de Roca. De fet, s'alternaven les notícies de l'ajustament de 13.5 entre els Campos i el Principal amb les de la vinguda de 13.6. La primera referència mirava a Reus, on s'havia anunciat la companyia de Frederic Soler per a l'estiu (DDT 01.02.1876). Saltant fins l'abril, es continuava mirant amb enveja els veïns, que gaudirien de la companyia d'argelins de la tribu Beni Zoug-Zoug que actuava llavors al Liceu i que tan bona premsa tenia (DDT 13 i 29.04.1876). Finalment, l'empresa dels Campos confirmava la vinguda de la companyia catalana a la ciutat de Tarragona (DDT 19.04.1876).

Però no ens podem quedar amb aquestes dues ciutats, només: aquell estiu també actuaria a Valls la companyia del Romea dirigida per Vicent Miquel (DDT 29.04.1876). Es tracta, doncs, d'un estiu important pel que fa a la difusió del teatre català modern al Camp de Tarragona.

Poc després, es va publicar la llista de la companyia catalana de Gervasi Roca procedent de Barcelona, així com les condicions de l'abonament per actuar a la tarda als Campos i a la nit al Principal, coliseu que ja hem vist amb 13.5 que gestionava conjuntament la mateixa empresa dels Campos (DDT 27.05.1876).

ACTORS: Gervasio Roca (primer actor i director), Enrique Antiga, Pedro Agudo, Arturo Carreras, Carlos Girbal, Juan Isern, Jaime Martí Seguí, altres parts secundàries.

ACTRIUS: Mercedes Abella, Tiburcia Agudo, Ana Monner, Emilia Ortega, Balbina Pi.

COS DE BALL: Miguel Muñoz (director i primer ballari), Giosepina Michelucci / Miquelucci / Micheluzzi (primera ballarina), Enrique Artigas, Pedro Mariné, Miguel Ortega, Tiburcia Agudo, Catalina Hinton/Hinchton, Emilia Ortega, Paula Pàmies, Juana Vidal, Sra. Martínez, Sra. Salud, Paca Martínez.

ALTRES: Ramon Acsema (apuntador), Jaime Martí (apuntador), Juan Mayol (director d'orquestra). Eduard Vidal i Valenciano (representant de la companyia i director en les obres seves).

Un dels reclams de la companyia fou la vinguda de la ballarina Giosepina Michelucci, procedent del Teatre del Circo de Barcelona. L'expectació va fer que el *Diario* es fes ressò d'una ressenya sobre l'actuació de la ballarina en aquell local barceloní publicat per *El Correo de Teatros* (DDT 19.05.1876).⁷⁷ A finals de juny completarien el quadre de ball tres ballarines i dos ballarins més (martínez, Salud i Salud).

Acabaren les funcions el dia 20 d'agost de 1876 amb un èxit rotund, guanyat a pols per una companyia seriosa, complidora i que sabia guanyar-se el públic —el darrer dia van dedicar poesies al públic tarragoní, com només havíem vist amb Pezzana (10.5) i en altres ocasions molt especials, com ara els homenatges a Cervantes. El dia 22 d'agost de 1876 van tornar a Barcelona.

Abans de passar a la següent companyia, no podem deixar de banda, però, un parell de notícies que tot i que no van conduir a res, són interessants per aportar més informació a les companyies estrangeres que circulaven pels teatres catalans del moment. Encarant el final de l'abonament de la companyia de Gervasi Roca, es va parlar de fer venir al Teatre Principal una agrupació d'òpera italiana per a un abonament de 15 funcions líriques. L'empresari d'aquesta companyia va venir expressament d'Alcoi per reunir-se amb els abonats del Principal i fer-hi tractes (DDT 12.08.1876). Els noms que es van arribar a explicar foren els de les cantants Masconi i Llanes i

⁷⁷ Després d'estar a Tarragona, Michelucci marxaria a València (DDT 19.07.1876).

els senyors Palermi, Fárvaro y Visconti. Quatre dies després, la negociació va tirar per bescanviar el Teatre Principal pels Campos però al final, no va quedar en res.

13.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Juan Isern

Inici:	Final:
27.08.1876	27.08.1876

Amb la sortida de Gervasi Roca, els jardins dels Campos, però, no es quedarien sense cap actuació, ja que el dia 26 d'agost (27 d'agost a *La Opinión*) es feia públic que havien contractat un quadre d'actors dirigits pel mateix Juan Isern que actuaria a les tardes i nits dels festius a partir del 27 d'agost. Com que Juan Isern (conegut dels tarragonins: 74-75) havia format part de la companyia de Gervasi Roca, de ben segur que alguns dels actors i actrius d'aquest quadre també n'haurien format part. A més, el mateix dia de l'estrena n'arribarien alguns de nous des de Barcelona.

Amb tot, només hem registrat una única funció, la del dia 27. Contrastant la informació amb el diari *La Opinión*, veiem que hi ha algun desajust, com ara l'anunci del dia 18 d'agost segons el qual que els actors Isern i Jané (de l'Ateneo) havien estat contractats al teatre Novedades de Barcelona. La companyia es va diluir a partir del setembre, quan s'iniciaven els preparatius de Santa Tecla. No se'n va saber res més; van desaparèixer sense oferir cap més nom que el del director.

14. Temporada 1876-1877

1876-1877	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Emilio Arolas		Sebastian Roca	
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer			*Alfons XII	
Març	Juan Aparicio *Alfons XII		(nits)	
Abril		Sebastian Roca		
Maig	Cecilio Sanmartí	(tardes)		
	Francisco Domingo			
	Vicente Jarque (nits)	Vicente Jarque (tardes)		
Juny		Rafael Bolumar		
Juliol				
Agost		Leandro Soto		

14.1 Teatre Principal – hivern – Companyia d’Emilio Arolas

Inici:	Final:
16.09.1876	11.02.1877

El dia 29 de juny va anunciar-se que l’empresari era un dels habituals de Barcelona i quatre dies després es confirmava que era Arolas, el mateix Emili Arolas que havia actuat la temporada 1870-1871 (8.3). A banda d’arrendar el teatre tarragoní també s’havia fet càrrec del de Girona (DDT 02.07.1876). Per descomptat, es tractava d’un empresari professional i de primera línia que, a sobre, va sumar-hi l’arrendament del Novedades de Reus per a la Quaresma (DDT 13.02.1877).

Arribava a la ciutat a primers de setembre (06.09.76) i la llista de la companyia que havia contractat a Barcelona duia l’epígraf *Compañía española de declamación*:

ACTORS: Emilio Arolas (primer actor i director), Enrique Camino (primer actor còmic i director), Joaquin Huarte (primer actor i segon galant), Pedro Riutort (primer galant jove), Melchor Borralleras (primer actor de caràcter), Eduardo Garro (galant jove), José Blanca (actor

de caràcter) Miguel Rodríguez (segon galant), Fernando Mayorga , Juan Ascensio, Luis Fernández, Juan Arolas, per a papers del seu caràcter (xiquet).

ACTRIUS: Antonia Juaní (primera actriu), Adela Blanca (dama jove i actriu còmica), Ildefonsa Gómez (primera actriu de caràcter), Carmen Roig (segona dama), Luisa Flores, N. Solera, Consuelo Uséres, per a papers del seu caràcter (xiqueta).

COS COREOGRÀFIC: José Uséres (director i primer ballarí), Catalina Martínez de Useres (primera ballarina), Matilde González, Emilia González, Luisa Atane, Teresa Martí, Francisco Nacher, José Sausana.

ALTRES: Salvador Ascencio (apuntador primer), Ricardo Escorihuela (apuntador primer), Luis Fernandez (segon apuntador), Juan Mallol (director d'orquestra), Ramon Clavell (expenedor d'entrades).

A banda de la companyia de vers, l'empresa del Teatre Principal es va veure amb cor de “ajustar una compañía de zarzuela que actue desde el carnaval hasta el domingo de pasion, y otra de ópera lírica italiana que actuará desde Pascua de Resurrección hasta la de Pentescostes” (DDT 10.09.1876). Es tractava de 14.2 i 14.3. A més a més, a partir de les festes de Nadal i Cap d'Any visitaria el Teatre Principal la companyia àrab del desert del Sàhara de la tribu War i Mademoiselle Filomena, una italiana anomenada la reina del velocípede (DDT 30.12.1876). Va acabar de completar la galeria d'espectacles una parella formada pel prestidigitador Dr. Maj i el físic i *magnetista* Enrico Frizzo, parella que va encetar el nou abonament que suposava el canvi de 14.1 a 14.2.

Després del darrer abonament, es va anunciar que Arolas havia arrendat el teatre Novedades de Reus per actuar durant la Quaresma (DDT 13.02.1877). L'activitat d'aquest actor i empresari es va anar seguint puntualment des del *Diario*. Així, per exemple, es va fer compte del fracàs dels *cuadros plásticos* que va contractar (DDT 11.03.1877), dels plens que aconseguia (21.03.1877) o del benefici de son fill, el xiquet Juan Arolas (22.03.1877). Després de l'estada en aquella ciutat, tornaria a Tarragona per exercir d'empresari dels Campos de Recreo durant l'estiu (DDT 08.04.1877).

14.2 Teatre Principal – hivern – Companyia de Juan Aparicio

Inici:	Final:
17.02.1877	24.03.1877

Malgrat que el 3 de gener del 77 es va anunciar que la companyia de sarsuela que substituïria la de vers del Principal vindria de Reus, finalment vindria la que estava llavors al teatre de Tortosa, la qual s'havia anat seguint puntualment des del *Diario* (Altra informació 29 i 31.10.1876, 18.11.1876). El representant de la companyia, Martínez, havia començat a contractar noves figures a principis de febrer i ja estava a Tarragona quan es va encetar el setè i darrer abonament d'Arolas (DDT 2 i 6.02.1877).

El 15 de febrer es publicaren les condicions del nou l'abonament i debutaren dos dies després amb la sarsuela *El barberillo de Lavapiés*. Durant la darrera etapa, a més, van actuar per al rei Alfons XII i els ministres que l'acompanyaven al llarg de la gira que va fer per diverses poblacions, entre les quals van incloure's Tarragona i Reus (DDT i LO 28.02.1877; 01.03.1877). Així, doncs, si l'any anterior havia hagut com a succés extraordinari les festes de celebració per

la pau, la visita del monarca va alterar la quietud tarragonina del 1877. Les ressenyes d'aquella funció del 28 de febrer mostraven un Teatre Principal molt ben il·luminat i ple de curiosos més atents a les autoritats de la llotja que a l'actuació dels d'Aparicio. Com a detall de cara al rei, la companyia va regalar un programa de mà ornat amb una cinta d'otomà.

ACTORS: Juan Aparicio (director d'escena i primer actor còmic), Juan Maristany (primer tenor), Salvador Grajales (primer baríton), Baldomero Martínez (baríton còmic), Joaquín Reos (primer baix), Vicente Bellver (segon baix).

ACTRIUS: Rosa Llorens (primera soprano), Vicenta Barrera (primera soprano), Teresa Vives (primera soprano), Elisa Bustamante (soprano genèrica), Carmen Segura (segona soprano), Carmen Martínez (soprano còmica), Edita Bustamante (partiquina), Leonor Gascó (partiquina).

ALTRES: Enrique Garcia (director d'orquestra), Luis Reig (director d'orquestra), Enrique Galcerán (apuntador de música i vers), Manuel Valcárcel (apuntador de música i vers), Luis Carbonell (arxiu), Vídua de Montoro (guarda-roba), Mallol (director d'orquestra), Martínez (empresari).

Acabaren el dia 24 de març. Rosa Llorens va marxar a València, al teatre del carrer de les Barques, això és, el Principal (DDT 24.03.1877). Al voltant d'aquells dies i tenint en compte el que havia promès l'empresa respecte a la vinguda d'una companyia lírica, van sorgir alguns rumors sobre la de Giacinta Pezzana, la qual havia visitat Tarragona durant l'estiu de 1873. No van arribar a cap acord amb la gran lírica italiana, sinó amb la companyia 14.3, dirigida per Cecilio Sanmartí. (DDT 18, 21 i 25.03.1877).

14.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'òpera italiana de Cecilio Sanmartí

Inici:	Final:
01.04.1877	06.05.1877

Intèrprets procedents del Teatre Principal de Reus (DDT 13.01.1877 i 13.02.1877), on havien actuat des del febrer de 1877. Van debutar amb l'òpera de Donizzetti *Lucia di Lammermor*.

ACTORS: Cecilio Sanmartí (mestre director i concertador), Conrado Conti (primer tenor absolut), Genaro Ricci (primer baríton absolut), Hércules Bargaglia (primer baix absolut), Eugenio Ferloti (tenor comprimari), Arestes Coppolli (baix comprimari).

ACTRIUS: Francisca Herrera de Sanmartí (prima donna absoluta), Carmen Tarragó (prima donna lleugera), Valeriana Ricci (comprimària), Martina Bargaglia (partiquina), Rafaela Ricci (partiquina).

ALTRES: Eugenio Ferloti (mestre de cors).

Genaro Ricci ja havia estat a Tarragona durant la temporada 1864-1865 com a director d'una companyia, mentre que l'esposa de Cecilio Sanmartí, Francisca Herrera, havia format part com Hércules Bargaglia de la companyia d'Enrique Serazzi la temporada 1874-1875 (12.6).

La *contrata*, finalment, no va sortir gaire bé, ja que el dia 2 de maig de 1877 van haver d'organitzar una funció de benefici fora de l'abonament per arreglar una mica els números:

A fin de compensar los pocos rendimientos que ha obtenido la compañía de ópera italiana que actua en nuestro Teatro, algunos amigos han pensado en dar un concierto vocal é instrumental en dicho coliseo, abriendo al objeto una suscripcion que cuenta ya con las firmas de varias personas amantes del arte bello de la música.

Els beneficis d'aquest dia són les darreres notícies que hem recollit sobre la companyia de Cecilio Sanmartí, director que va formar part el 1898 del cos de professorat del conservatori del Liceu (MORALES VILLAR 2008: 513). D'altra banda, també ha estat documentada la seva presència al Teatre Circo Balear per a la temporada 1883-1884 (MAS I VIVES 2003:74).

14.4 Teatre Principal – maig – Companyia de Francisco Domingo

Inici:	Final:
10.05.1877	19.05.1877

Quan ja enfilava la recta final la companyia de Sanmartí, s'anunciava la vinguda a la ciutat d'un representant de la nova companyia de vers que havia d'arrendar el Principal per un total de 26 funcions, rebaixades a 15 (DDT 08.05.1877), potser sabent de l'èxit de la companyia anterior. Els actors de renom i que serviren de reclam eren Conde, García, Domingo i Llavería a més de les sarsueles més novedoses d'autors *residentes en la corte* (DDT 02.5.1877).

ACTORS: Francisco Domingo (primer actor), Juan Mallí (primer actor de caràcter), José González (primer galant jove), Baldomero Llaveria (segon galant), Manuel Eugenio (actor còmic), Pascual Gómez (actor de caràcter), Pascual Contreras (segon actor de caràcter), Fernando Hidalgo, Eduardo Crespo.

ACTRIUS: Natalia Conde (primera actriu), Filomena García (primera dama jove), María Toral (característica), Hortensia Ortiz (actriu còmica), Concepcion Muñoz.

ALTRES: José de la Cueva (apuntador), Ernesto García (apuntador).

Francisco Domingo havia estat anteriorment a la ciutat com a galant jove amb Antonio Mallí (1.1) —pare de Juan?— i com a primer actor seriós amb José Sarmiento (3.1), mentre que en aquesta ocasió ja havia esdevingut primer actor i director de la companyia, amb la qual cosa es pot veure un ascens en la trajectòria i en el tipus de papers assimilats.

La primera funció va tenir lloc el dia 10 de maig de 1877 i, a diferència de l'èxit que estava tenint Sebastià Roca als Campos de Recreo (veure 14.5), l'escassa concurrència n'augurava el fracàs. A meitat de maig continuava anant poca gent al teatre per culpa de la calor, que començava a fer incòmoda l'assistència: "Hemos observado que asiste poca concurrencia al Teatro, sin duda á causa de lo adelantado de la estacion, no obstante de que las obras dramáticas puestas en escena por la actual compañía han tenido por lo general una buena interpretacion" (DDT 15.05.1877).

Després de la cinquena funció d'abonament, es va fer públic que l'empresa dels Campos de Recro (14.5) estava fent tractes amb la de Domingo (DDT 18.05.1877), però no va quedar en res, i pocs dies després, *La Opinión* anunciava que marxaven a Reus per actuar als Jardins d'Euterpe (LO 25.05.1877).

14.5 Ateneo Tarraconense/CR – hivern- Companyia de Sebastian Roca

Inici:	Final:
24.09.1876	21.05.1877

Un cop vist tota la temporada hivernal al Teatre Principal, hem de fer enrere en el temps per veure qui va actuar a l'Ateneo durant l'hivern del 1876-1877, ja que acabaria enllaçant amb l'empresari Arolas i el teatre dels Campos (estiu), local que hem deixat pendent amb la sortida de Francisco Domingo (14.4).

Seguint la deriva dels darrers anys, a principis de setembre de 1876 l'Ateneo Tarraconense ja havia arreglat la companyia dramàtica.

ACTORS: Sebastian Roca (primer actor, tenor còmic i director), José Ayné (mestre concertista i director d'escena), Leandro Soto (actor còmic, tenor còmic i director d'obres còmiques), Juan Oliva (galant jove i tenor), Federico Costarodona (baix), Demetrio Oltra (segon galant); Pedro Fortuny, Julian Cosidó, Miquel Ricomà, Francisco Moragas, Herraiz (aficionats).

ACTRIUS: Salvadora Capdevila (primera actriu i soprano), Paquita Villalba (dama jove i primera soprano), Joaquina de Soto (característica i contralt), Luisita Soto (xiqueta de cinc anys).

COR: 12 socis.

Després d'un inici normal de les funcions, van seguir un ritme de representacions força regular fins que un incident amb el Govern Civil va interrompre-les. El governador va suspendre l'actuació del dia 11 de gener de 1877 arran d'un informe tramès per la Junta de l'Ateneo en què s'exposava l'escàndol que havien promogut alguns membres de la companyia durant l'assaig. A més, aquests intèrprets havien mostrat "insubordinacion á la Junta y à su presidente" (DDT 13.01.1877). El mateix dia, el *Diario* va anunciar que la companyia havia estat cessada però, dies després, tant la Junta com la companyia va desencallar la situació per seguir amb normalitat la temporada. El dia 18 de gener van reprendre les funcions.

Mesos després, tot i anunciar que marxaven al teatre Principal de Valls (DDT 21.03.1877), allargarien dos mesos més l'estada a l'Ateneo alternant, al mateix temps, les funcions vespertines dels festius als Campos de Recreo a partir de Pasqua (DDT 01 i 08.04.1877). I és aquí on va entrar la mà d'Emilio Arolas. Havíem dit en parlar-ne (14.1) que després de marxar de Tarragona aniria al Novedades de Reus i que, en acabar, retornaria a Tarragona. Dos dies després de començar, ja es parlava clarament del nou abonament així com la bondat de les funcions de tarda, posades de moda precisament per Arolas:

Con mucha aceptacion por parte del público se han inaugurado unas funciones lírico-dramáticas en las tardes de los días festivos en el teatro de los Campos de Recreo [...] una parte del público se ha acostumbrado ya á las funciones teatrales de tarde, moda que puso en practica el señor Arolas con buen éxito.

Como dicho señor se ha quedado con el mencionado teatro de los Campos para dar funciones durante el verano, y á los señores abonados á los mismos desde el día 1.º de mayo se les darán garantías para dichas funciones, no dudamos que será crecido el abono como hace dos años, y que las funciones de noche se verán muy concurridos. (DDT 10.04.1877)

En aquest darrer període, si l'any anterior havia hagut com a succés extraordinari les festes de celebració per la pau —homenatge a Cervantes a banda—, el 1877 tindria la visita a la ciutat

d'Alfons XII. Tant la companyia de Sebastià Roca a l'Ateneo (nit) com la de Juan Aparicio del Teatre Principal van oferir el seu art per entretenir el monarca.

En acabar les funcions a l'Ateneo i als Campos de Recreo, es va fer públic que alguns dels components de la companyia (Salvadora Capdevila, Leandro Soto i José Ayné) marxaven a Mataró, on havien d'actuar fins al setembre de 1877 (DDT 23.05.1877).⁷⁸

14.6 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Vicente Jarque

Inici:	Final:
27.05.1877	31.05.1877

No gaire dies després del comiat de 14.5, s'anunciava que la propera companyia que actuaria als Campos seria una de repertori sarsuelístic encapçalada per Vicente Jarque. En la llista publicada el 27 de maig del 1877, es podia comprovar que part de l'elenc havia estat a 14.5 (es tracta de Federico Costarrodona, Salvadora Capdevila i la soprano Villalba, membres que també alternarien amb les funcions puntuals que es faria al teatre de l'Ateneo durant l'estiu). Per una altra part, com que el clima encara no era gaire adequat per fer actuacions al vespre i en un local al descobert, començarien abans al Teatre Principal.

ACTORS: Vicente Jarque (director d'escena i tenor còmic), Francisco Fargas (tenor còmic), Francisco Olivé (maestro concertador), Vicente Esteve (baríton), Federico Gotarredona/Costarrodona (baix còmic), José Jaume/Jaumá (característic).

ACTRIUS: Anita Debezzi/Delezzí (primera soprano), Salvadora Capdevila (primera soprano), Paulina Villalba (soprano genèrica).

ALTRES: José Perales (apuntador), 12 professors a l'orquestra.

La crítica a les dues primeres funcions, a la tarda als Campos i a la nit al TP va ser correcta. No elogiava amb l'excés habitual els components però no els deixava tampoc en mala posició. A la nit, però, l'assistència va ser menor i per una indisposició de Debezzi van haver de reprogramar una sarsuela per *Primer jo...* de Josep Maria Arnau (DDT 02.06.1877).

Aquesta crítica ens serveix per subratllar la nul·la perspectiva dels gasetillers —i del periòdic— pels motius que ara veurem. La companyia de Jarque només va fer una única funció el darrer dia de maig i va desaparèixer sense deixar rastre. Al cap de tres dies, el *Diario* va anunciar asèpticament que s'havien cancel·lat les funcions: el fracàs va ser extraordinari, òbviament. En canvi, el text publicat no era crític, sinó un text de compromís prototípic que semblava fet amb una plantilla i amb el mínim criteri de l'autor. En canvi, *La Opinión* va ser força més contundent (05.06.1877):

La empresa de los Campos de Recreo, deseosa de complacer á sus favorecedores, no ha dudado un perjudicarse rescindiendo la contrata de los artistas que con tan mal éxito se estrenaron el jueves último y ha contratado una acreditada compañía de zarzuela, de la que forman parte

⁷⁸ Vellvehí (2004: 161) registra per a la temporada d'estiu de 1877 al Teatre Euterpe la companyia de sarsuela còmica dirigida pel baríton Mollà, la soprano Enriqueta Alemany i el tenor Alejandro Soto, que correspon al Leandro Soto que hem registrat a Tarragona. No esmenta ni Salvadora Capdevila ni Ayné ja que en el cas de Capdevila, es quedaria a Tarragona amb 14.6. D'altra banda, Costa i Oller recull la mateixa informació a "La diversió honesta. Moments d'esplai romàntic al Mataró vuitcentista" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n. 44 (1992) p. 7.

entre otros artistas tan aplaudidos como las tiples Señoras Carbonell y Barrera y los Señores Hobon, Bris y Gómez. Las obras que se pondrán en escena seran de lo mas escogido del repertorio moderno la mayor parte de ellas no representadas aun en esta capital. Además de un cuadro completo formará parte de dicha compañía un numeroso cuerpo de coros de ámbos sexos. Auguramos á la empresa de los Campos de Recreo los más brillantes resultados.

Parlava clarament de fracàs i de la voluntat de l'empresa d'evitar-se un mal tràngol i d'evitar-lo al públic, clients seus. Fins i tot oferien noms nous (Barrera, Carbonell, Bru) per no impacientar ni agreujar més la situació. L'endemà mateix ja es parlava de 14.7, companyia que va debutar dues setmanes després, el 14 de juny.

La companyia de Jarque va marxar a Barcelona el dia 4 de juny de 1877 (DDT 05.06.1877).

14.7 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Rafael Bolumar

Inici:	Final:
14.06.1877	29.07.1877

Companyia procedent de València que, a diferència de l'anterior, només actuaria als Campos de Recreo. El Teatre Principal, per la seva banda, el mateix dia que s'anunciava l'ajustament de Bolumar treia a la llum el plec de condicions per al proper arrendament, amb la qual cosa quedava clausurada la temporada 1876-1877 en aquell coliseu (DDT 12.06.1877).

Com havia fet l'anterior companyia, però, desplaçarien les funcions al Teatre Principal els dies que fes mal temps. Per tant, l'empresa dels Campos continuava mantenint també alguna relació contractual amb el Principal.

ACTORS: Rafael Bolumar (director i tenor còmic), Luis Senís (tenor còmic), Baldomero Martínez (baríton còmic), Federico Costarredona (baix genèric), Antonio Pérez (secundari) Facundo Ramírez (secundari). Jaime Horta (actor i poeta, funció puntual).

ACTRIUS: Vicenta Barrera (primera soprano), Salvadora Capdevila (primera soprano), Pascuala Todo (soprano característica), Paulina Villalba (segona soprano).

ALTRES: Luís Reig (director d'orquestra), Arcadio Andrés (apuntador de vers i música), Sr. Marsal (tramoista).

A mesura que avançaven les funcions, l'empresa dels Campos va anunciar que eixamplaria la companyia amb més personal. Per dur-ho a terme, Luis Reig va desplaçar-se a València per lligar nous contractes (DDT 17.07.1877). Per les ressenyes posteriors podem saber que els nous fitxatges foren membres per al cor (DDT 28.07.1877).

Pel que fa als components, continuaven apareixent els mateixos Capdevila, Costarredona i Villalba que havien estat amb les anteriors companyies, cosa que fa pensar que seguia havent-hi el mateix empresari al darrere —Arolas— que es dedicava a “treure i posar” actors, actrius i cantants per aconseguir finalment una companyia estable i d'èxit per als Campos.

Pel que fa a la procedència, la base de dades de cartells del XIX (PARNASEO, UV I CANET: 2007) no ajuda gaire ja que recull la darrera presència de Bolumar al Teatre Principal el dia 9 de juliol de 1876, al costat de Ricard Moragas, Joan Goula —cosí d'Ermengol— i altres. No coincideixen, en aquest cas, els noms amb els de 14.7. Ara bé, hem localitzat a la Biblioteca de Catalunya el joguet valencià en un acte de José Ovara *Un aprenent de lletí* amb la següent

dedicatòria: “Estrenada con éxito extraordinario en el Teatro de Ruzafa, y á beneficio del primer actor cómico D. Rafael Bolumar, la noche del 26 de enero de 1877”.⁷⁹ Aquesta és, doncs, la darrera referència que hem pogut aconseguir per fer el seguiment de l’actor i la companyia. D’altra banda, Rafael Bolumar i Font apareix a la pàgina dedicada al teatre popular valencià de l’Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana⁸⁰ com a actor còmic i dramaturg nascut el 1847 a València, que va actuar a València i Madrid. Ara podem afegir-hi que també actuà a Tarragona i, pel que es desprèn d’una primera consulta a ARCA, a Barcelona fins ben bé el 1911.⁸¹

Per últim, el 1936 T. Llorente Falcó va publicar a l’*ABC* un article força esquemàtic sobre la història del teatre *regional* valencià arran de la fundació de la Societat d’Autors Valencians. En parlar del resorgiment del teatre valencià després de l’etapa *ruralista* de Bernat i Baldoví i Rafael Liern, amb l’entrada en escena d’Escalante: “Tropezábase al principio com la falta de actores, pero no tardó em subsanarse esta falta y em formarse varios cuadros de escelentes artistas, entre los cuales alcanzaron gran popularidad, de ellas, la Mondéjar, la Bru, la Cebrián y la Muntaner, y de ellos, Ascensio Mora, Leandro Torromé⁸², Rafael Bolúmar, Manuel Llorens y Manuel Taberner”.⁸³

Tot i que el dia 29 de juliol s’estrenava el cor d’homes i nens, aquesta fou la darrera funció, ja que el dia 1 d’agost de 1877 s’anunciava laconicament que havien acabat les seves actuacions als Campos de Recreo.

14.8 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Leandro Soto

Inici:	Final:
12.08.1877	06.09.1877

Amb la festa de Sant Magí tocant a la porta, l’empresa dels Campos continuava insistint a portar companyies fer més agradable les vetllades estiuenques. Així, la propera agrupació anunciada fou de sarsuela i de teatre còmic, procedent dels teatres barcelonins dirigida per Leandro Soto i contractada per actuar durant les tardes i nits dels diumenges i festius (DDT 09 i 10.08.1877).

La darrera funció va tenir lloc el dia 6 de setembre, quan ja s’estaven remenant noms per a la propera temporada d’hivern. A pesar de tenir un nombre de funcions superior a moltes de les companyies que havien pul·lulat pels Campos aquell estiu, lamentablement, no van publicar la llista amb els components. Tanmateix, podem dir que Leandre Soto treballà amb Sebastià Roca durant l’hivern a l’Ateneo (14.5) i que la companyia comptava amb uns cors per a les sarsueles. A més, és molt possible que participés la seva esposa, Joaquina i fins i tot la seva filla Luisa.

⁷⁹ OVARA, José (1879). *Un aprenent de lletí: juguete valenciano en un acto y en verso*. Valencia: Librería de Juan Mariana y Sanz Editor.

⁸⁰ <<http://www.iifv.ua.es/sainet/>> [Consulta maig 2013]. Inventari bibliogràfic informatitzat del teatre popular valencià dels segles XIX i XX (1817-1950). Universitat d’Alacant, Grup de recerca El teatre popular i la Renaixença.

⁸¹ Arran de l’article “Más de Teatro valenciano”, signat per F. i aparegut al setmanari *La Cataluña*, n. 177 (25.02.1911), p. 121, en què es parla de l’estat del teatre valencià al Principat. Es comenta la bona feina que feia la companyia valenciana al Teatre Apolo de Barcelona. Els actors que s’hi esmenten són Martí, Tamarit, Pau, Bolumar i les actrius Bru i Nieto.

⁸² Mort a cuba amb divuit anys segons DDT (11.10.1876).

⁸³ LLORENTE Falcó, Teodor. “Notas Valencianas. Una buena campaña de teatro regional” a l’*ABC* (19.06.1936), p. 8.

D'altra banda, Virai [Lluís Capdevila] a *L'Esquella de la Torratxa* va dedicar una entrada del Glossari, que reproduïm perquè és el document més complet que hem localitzat sobre l'actor, director i dramaturg:⁸⁴

UNA PENSIÓ

Aquest és un home vell, menut, arrugat com una pansa. Aquest home es diu Leandre Soto i té noranta-tres anys. Però no és un vell acabat, no és un sac de gemecs amb cames: menja, beu, fuma, surt de nits, té comprensió, té lucidesa.

Vosaltres direu que tot això no us interessa, que Leandre Soto no és cap personatge; que aquest glossari està destinat a comentar les facècies del senyor Cambó, el Mecenat de la F. B. M., el president de la Chade, tan amant de Catalunya i de la llana de Catalunya, etc., etc.

Però, no; us equivoqueu: aquest glossari, sense que Virai despengi la reialla dels seus lavis, també és destinat a esgarrapar, a ferir, a atacar, a reparar injustícies. I ara, en aquest cas concret, es tracta d'una injustícia que cal reparar, rectificar.

Leandre Soto, que avui té noranta-tres anys, és un actor del teatre català; un dels actors que més ha treballat. Als setanta-sis anys va emprendre una "tourné" heroica —a peu— per Catalunya.

Leandre Soto ha actuat en tots els teatres de Barcelona: l'Odeon, Romea —que ell inaugurà—, Tívoli, Principal, Barcelonès, Novetats. Ha anat a províncies, ha anat a Amèrica, no ha parat mai, no ha descansat. Sols ara descansa: per força perquè és vell. Però el descansar, com que és pobre i no té accions de la Chade ni una torre a Caldetes, no li fa cap gràcia. Quan s'és vell, també s'ha de viure.

Leandre Soto ha treballat amb Cepillo, Luján, García Parreño, Gervasi Roca, Arolas, Carlota de Mena, Tutau, Bonaplata, il·lustres alguns d'ells en l'escena catalana.

Ara Leandre Soto va quedant-se sol. La mort li lleva els amics, els companys i els familiars i el volta de silenci.

Crec que l'Ajuntament té instituïda una pensió per a l'actor més vell de l'escena catalana. Aquesta pensió, Parreño fou el primer en obtenir-la. El seguiren Mercè Abella, Eufèmia Pallardó i Vicents Daroqui.

Hom diu que la pensió la té actualment un pintor. Naturalment, no és cosa que els pintors, quan arribin a vells, morin de gana. Sobretot, si hom pensa en la gana que han passat de joves. Però tampoc no és cosa que en morin els còmics, que han treballat d'una manera més dura i amb menys il·lusions. I cal pensar en què aquest actor, Leandre Soto, avui, és vell, trist i pobre.

⁸⁴ Número 2691 (30.01.1930) p. 70-71. Com a dramaturg, la Renaixença, n. 2 (28.02.1881) recull l'estrena de *Lo vigilant de l'esplanada*, obra que no hem pogut localitzar enlloc. A més, el 1880 va posar en escena a Tarragona un *arreglo* d'*Els Pastorets* (DDT 22.12.1880).

15. Temporada 1877-1878

1877-1878	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre	Juan Aparicio		Juan Isern	
Octubre				
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer				
Març				
Abril		Monner-Pallardó	Aficionados i alguns miembros de Juan Isern	
Maig	Isidoro Valero			
Juny				
Juliol			Sociedad Cervantes	
Agost				

15.1 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Juan Isern

Inici:	Final:
23.09.1877	01.04.1878

ACTORS: Juan Isern (director d'escena), Antonio Alá, Enrique Antiga, Enrique Vals/Bals, Miguel Pigrau [Grau?]. Miquel Ricomà, Antonio Altés, Borràs, Piles i Masoni.

ACTRIUS: Salvadora Capdevila, Julia López, Ana Monner.

ALTRES: Salvador Asensio (primer apuntador), Buenaventura Plá (director d'orquestra).

COR.

Com en les darreres temporades, l'Ateneo preparava amb antelació la temporada teatral. El 7 d'agost ja apareixien notícies sobre la possible contractació d'Isern, ja conegut a Tarragona (13.6, 13.7). També repetiren a la ciutat Salvadora Capdevila (14.5, 14.6, 14.7), Anna Monner (12.2, 13.6) i Enric Antiga (12.2, 13.6). A inicis de setembre, la comissió encarregada de contractar la nova companyia ja havia tornat de Barcelona amb els ajustaments fets (DDT 04.09.1877) i el dia 11 publicaren la llista dels actors contractats amb l'afegit “Además tomarán parte varios socios aficionados que ya en años anteriores lo verificaron con aplauso del numeroso público que asiste en las noches de funcion á aquel centro de recreo é instruccion”. Aquests començarien a incorporar-se a les funcions a partir de febrer tret de Miquel Ricomà, que començaria a partir de l'octubre confirmant que ja havia esdevingut alguna cosa més que un simple aficionat a l'art dramàtic. Per tant, a principi de temporada només actuarien els professionals. Van estrenar-se per Santa Tecla i pocs dies després alternarien les funcions de l'Ateneo amb les dels dissabtes al teatre del Vendrell (DDT 27.09.1877). L'alternança arribà fins el dia 16 de desembre de 1877.

El dia 16 de febrer de 1878 apareixia la notícia de la nova formació dramàtica d'aficionats, és a dir, la incorporació d'aquests a l'elenc professional. El repertori que van posar en escena comptava amb obres en castellà i en català. Al març, per exemple, van representar *L'esquella de la Torratxa*, gràcies a la qual sabem que també disposaven de cor (DDT 10.03.1878).

Joan Isern va actuar fins el dia del seu benefici, el dia 16 de gener del 1878. Pigrau acabà amb benefici el dia 4 de febrer. Enrique Antiga i les actrius Monner i Capdevila, en canvi, va aguantar fins al final de les funcions de l'ATCO, el primer de maig de 1878, també en funció de benefici.

Tot i la sortida, Salvadora Capdevila tornaria a aparèixer durant el juliol, procedent de Manresa, per prendre els banys a les platges tarragonines (DDT 31.07.1878). Monner i Antiga, per la seva banda, actuaria a partir de l'abril als Campos de Recro (15.4).

Després d'aquests sis mesos, l'Ateneo no contractaria cap més companyia fins a la temporada següent a diferència d'altres anys en què havia estirat el calendari fins ben entrat l'estiu. D'activitat dramàtica, però, en va tenir, ja que la nova societat infantil Cervantes va llogar-los el local per fer-hi una funció benèfica.

La sociedad infantil Cervantes

El 25 de març el *Diario* es feia ressò de la catàstrofe marítima causada per la galerna a les costes del Cantàbric, que havia tingut lloc dies enrere. Les víctimes van ascendir a més de tres centenars. Per a la història va ser recordada com la galerna del Dissabte de Glòria i, a tall d'anècdota, José María Pereda la va descriure al relat "El fin de una raza", inclòs al recull *Esbozos y rasguños* (1881).

Doncs bé, per tal d'enviar diners per a les famílies dels afectats, la sociedad infantil va reservar el teatre de l'Ateneo per fer-hi una funció benèfica el dia 4 de juliol de 1878. Els beneficis van ser els següents (DDT 09.07.1878):

Lo recaudado en la funcion que la sociedad infantil Cervantes dió en el Ateneo de la clase obrera, á beneficio de los huérfanos de la galerna del Cantábrico, segun nota que se nos ha pasado, asciende á pesetas 137,35, deduciendo los gastos que, segun cuenta ascienden á pesetas 25,25, queda un producto líquido de pesetas 112,50.

L'èxit d'aquesta funció caritativa va provocar que alguns socis demanessin que continués la societat i el teatre. Així, deu dies després s'anunciava que es reprendrien les funcions i que fins i tot l'aficionat Ramon Roig havia escrit a propòsit l'obra *Como se olvida una ofensa* perquè s'hi representés. Amb tot, la iniciativa no va quedar en res, ja que molts dels components de la societat Cervantes havien marxat de la ciutat per anar a prendre els banys (DDT 19.07.1878). En van tornar a meitat d'agost i van seguir de manera esporàdica. Un dels que van gaudir dels banys fou el director dramàtic de la societat, el senyor Bové⁸⁵, un dels pocs noms propis que hem pogut vincular amb total seguretat a l'agrupació. Un altre és el del senyor Jordà, director de les parts líriques.

Aquesta societat estava formada pels mateixos aficionats i músics vinculats a l'Ateneo, ja que el dia 7 de setembre anunciaven que la societat Cervantes inauguraria temporada d'hivern 1878-1879 el dia 22 de setembre. Això, però, ja pertany a la temporada següent.

⁸⁵ Josep Bové Gatuellas, tarragoní membre de l'Ateneo Tarraconense, formà part de la Junta de Govern i de la secció de declamació (17.3). Morí el 19 de juny de 1892 (RATCO 01.07.1892 p. 17). Segons el registre d'òbit, era comerciant i morí amb 28 anys deixant vídua Adela Colomeras. [Parròquia de Sant Joan Baptista, *Libro 6º de óbitos en la parroquia de san Juan Bautista, de Tarragona*. Empieza en 25 Julio de 1884. UC: 16, UI: caps 7 p. 508].

15.2 Teatre Principal – hivern – Companyia Juan Aparicio

Inici:	Final:
31.10.1877	20.01.1878

Després d'un estiu reservat gairebé en exclusiva al sopluig de les companyies dels Campos de Recreo, anaren sortint notícies sobre l'adjudicació de l'arrendament. Des d'un primer moment van sortir alguns músics de l'orquestra del teatre, Mallol i Granada, en consorci amb un escriptor de la ciutat (Roig?) (DDT 07 I 10.07.1877). Aquests foren els encarregats d'arreglar el contracte amb l'empresari José Cóchola, que faria venir una companyia de vers i el cos coreogràfic amb membres procedents dels teatres de Madrid. D'altra banda, la Quaresma quedava reservada per a l'empresari José Ferrandiz, gestor d'una companyia de sarsuela (DDT 02.07.1877).

Mentrestant, el mateix dia anunciaven la vinguda d'una companyia de sarsuela —la de Juan de Aparicio— per omplir les festes patronals de Santa Tecla, només, ja que després de la llista de l'elenc s'avisava que havien d'anar al Principal de Reus a partir del 29 de setembre i fins el 20 de gener de 1878 (DDT 15.09.1878). La llista publicada fou la següent:

ACTORS: Juan Aparicio (director d'escena i tenor còmic), Juan Maristany (tenor seriós), Salvador Grajales (baríton), Vicente Iriarte (baix), José Bayart (segon tenor), Joaquín Mas (segon baix).

ACTRIUS: Rosa Llorens (primera soprano), Enriqueta Luna (segona soprano), Eloisa Mainart (tiple lleugera), Luisa Martín (soprano còmica), Dionisia Guzmán (soprano característica).

ALTRES: Carmelo Grajales (mestre concertador i director d'orquestra). Mallol (director d'orquestra).

El dia de la patrona, però, van esvanir-se les esperances i no estrenaren temporada perquè l'empresari Cóchola no havia pogut reunir tots els actors i actrius necessaris per tirar endavant les funcions. A finals de mes es deia que debutarien d'un dia per l'altre mentre es feien ressò que a Reus, l'empresari Sampons ja tenia ajustada la companyia de sarsuela i que debutaria en breu. De fet, debutà el dia 28 de setembre.

La referència a Reus no era gratuïta, ja que el dia 6 d'octubre es va fer públic que Sampons havia vingut a Tarragona per parlar amb els arrendataris del Principal per lligar el contracte de la companyia durant la temporada d'hivern. Després de l'estira i arronsa habitual (els dies 10 i 11 es va dir que no hi havia hagut acord perquè les condicions del contracte eren excessives) el dia 17 d'octubre de 1877 va quedar lligat l'arrendament del Principal per a Eduardo Sampons. L'abonament comptava per a setze funcions (DDT 23.10.1877) ampliat a vint per petició d'alguns abonats (DDT 24.10.1877) i que començaria en pic acabessin les obligacions amb el teatre de Reus.⁸⁶ Mentrestant, el prestidigitador Fructuós Canonge va actuar-hi durant algunes nits a finals d'octubre. La nova llista oferta fou la següent:

⁸⁶ A partir de llavors Sampons es desvinculà del Teatre Principal de Reus, on s'estrenà una companyia dramàtica dirigida per Joaquín Coello (DDT 31.10.1877 i 01.11.1877 Altra informació). La sort dels de Cuello no fou gaire bona: "Dice *El Correo Teatral* que la mala acogida dada en Reus á la compañía de zarzuela que actualmente funciona en el teatro de esta capital se debió á exigencias de algunos abonados á las que no quiso acceder el empresario, por cuya razon determinaron silvar todas las noches" (DDT 03.11.1877 Altra informació). Com es pot veure, el públic no només imposava gustos, sinó també condicions econòmiques. El 25 de novembre hi debutava una nova companyia.

ACTORS: Juan Aparicio (director d'escena i tenor còmic), Juan Maristany (primer tenor), Salvador Grajales (baríton), Vicente Iriarte (baix), José Bayarri (segon tenor), Joaquín Mas (segon baix).

ACTRIUS: Rosa Llorens (primera soprano), Teresa Vives (primera soprano), Luisa Martín (soprano còmica), Elisa Guzmán (característica).

ALTRES: Carmelo Grajales (mestre concertador i director), Lauro Clariana (director d'orquestra⁸⁷), Joaquín Aguilar (apuntador de vers i música), Juan Latorre (segon apuntador).

COR (mixt): 16 membres.

Com es pot veure, es tracta de la mateixa companyia que s'havia anunciat per a Santa Tecla (amb algunes incorporacions). És a dir, la companyia que havia de venir per Santa Tecla i després marxar a Reus és la que es va quedar definitivament amb l'hivern al Principal de Tarragona. Al darrere d'aquesta agrupació hi havia l'empresari Eduard Sampons que gestionava al mateix temps el teatre de Reus i que havia desbancat Cóchola atès que aquest no havia aconseguit lligar cap companyia. Començarien un cop acabessin el contracte a Reus.

A pesar que s'obrí un segon abonament per a vint funcions més (DDT 30.12.1877), que les crítiques eren positives i que Sampons s'encarregaria dels balls de carnaval (DDT 15.01.1878), el dia del comiat es publicà la següent gasetilla: "Muchos nos complace que dicho señor empresario haya cumplido su contrato despues de no haber alcanzado el éxito que esperaba, habiendo sabido desvanecer todas las dificultades que se le han presentado, y satisfecho religiosamente los sueldos de los artistas y empleados" (DDT 20.01.1878).

Després de Tarragona, els membres de la companyia havien d'actuar a Tortosa fins a carnaval (DDT 22.01.1878). Sampons, però, va continuar darrere de les gestions del Principal.

15.3 Teatre Principal – estiu – Companyia d'Isidoro Valero

Inici:	Final:
29.05.1878	30.06.1878

Després d'Aparicio, el Teatre Principal va restar tancat i només va obrir en ocasió de la vinguda a la ciutat del mag Miguel Fonseca, que féu una funció de *taumaturgia humorística* el 15 de març. Per tant, la intenció original de contractar una companyia de sarsuela per a la Quaresma a càrrec de Ferrandiz no va seguir endavant. Cal dir que s'havien posat a sobre de la taula diverses opcions mentre encara actuava la primera companyia (15.2). Així, per exemple, el dia 9 de gener del 1878 s'anunciava que vindria la companyia d'Antoni Tutau i Carlota Mena; el dia 30 de gener era l'empresari Fernando Mayorga qui havia sol·licitat arrendar-lo per a la Quaresma i, finalment, fins i tot s'anuncià una companyia d'òpera italiana (DDT 29.03.1878).

Finalment, l'única companyia que va treure el suc del Principal, encara gestionat per Sampons, fou Isidoro Valero, el "célebre actor" (DDT 05.02.1878). Debutaria amb la seva companyia el

⁸⁷ En la mateixa llista s'aclaria per què hi havia tants directors: "Debemos advertir que el Sr. Clariana solo dirigirá las sinfonías y demás piezas de música instrumental, puesto que para la zarzuelas ya lleva su director la mencionada compañía".

dia 29 de maig però, malhauradament, no van publicar la llista. Els noms que hem pogut recuperar són:

ACTORS: Isidoro Valero (primer actor).

ACTRIUS: Josefa Rizo (vinguda expressament de Barcelona), Llorença Segarra⁸⁸, Moya.

Isidoro Valero⁸⁹ era el germà d'un dels grans actors castellans, José Valero, el gran rival de Romea (ROURE 1926 vol. II capítol IV) que s'acabà establint a Barcelona. Millor director que actor, després d'haver treballat com a galant amb Matilde Díez, Arjona, Calvo o Vico, va decidir formar una pròpia companyia amb què va treballar durant força anys per molts teatres barcelonins i de la resta de Països Catalans, com és el cas de Maó (MAS I VIVES 2003 s. v. *Teatre Principal de Maó*), Mataró (Vellvehí 2004: 176) o Tarragona a partir de finals dels setanta i fins el 1906, any en què la premsa va publicar la seva mort. Havent fet un cop d'ull ràpid a la premsa, en una primera recerca superficial, hem trobat una quantitat força important de referències a la seva faceta de director (beneficis, companyies dirigides...) però per altra banda, han sorgit unes quantes notícies que, per bé que anecdòtiques, ens mostren un actor de referència per a molts —popular, citat— però també amb una vida trista, obscura.

Pel que fa a la primera faceta tenim els exemples tarragonins mateixos, però també l'aparició en una carta al director d'un tal Vell de la Font que s'oferia per exercir de crític teatral en el primer número del setmanari humorístic *El Nunci* (21.10.1877 p. 2 "Teatros"). Així, després de vendre's com un gran coneixedor del món teatral —per això es feia dir Neptú, que era l'escultura representada en la Font del Vell, ubicada al Pla de les Comèdies a principis de segle i defenestrada per antiestètica⁹⁰— diu:

Ja veu que, si diu que qui oli remena'ls dits se'n unta, jo en axó de funcions de teatro'ls haig de tenir ben untats. D'actors, ne coneix més qu'un foch no'n cremaria. ¡Ay, senyor, no fá gaire que vaig veure per la vora de casa, á l'Isidoro Valero, fent estemituts al mitj de la plassa, com si representès *la Carrajada*, á benefici séu! ¡Sembla qu'era ahí, que feya'ls galans joves á són germá gran!... Allavoras ja deya jo á la Minerva, —aquella senyora ab casco que vivia drete al segon pis de la font, —qu'aquell minyò, si tenia enteniment, arriaria á fer farrolla.

L'altra cara de la moneda era la possible faceta de maltractador. Es tracta d'un breu de *La Vanguardia* (01.07.1899 p. 2) gràcies al qual hem obtingut el nom de l'esposa, l'actriu Guadalupe Alentorn:⁹¹

Leemos en un colega: "Por la sala segunda de esta Audiencia se ha dictado el fallo de no constituir delito el hecho de herir en la frente el conocido primer actor don Isidoro Valero á su esposa doña Guadalupe Alentorn en un rapto de celos. En el proceso ha recaído auto de sobreseimiento libre con exención de costas".

El 1906 morí una filla seva a Madrid, Ana Valero de Sisteré (LV 16.02.1902 p. 2), pocs anys abans que acabés suïcidant-se pegant-se dos trets al cap al seu habitatge del carrer de la Cadena.⁹² Al cap de pocs dies, *La Publicidad* publicava una sentida necrològica, duríssima, que

⁸⁸ Apareix a l'orla de *La Escena Catalana* (1907) com a segona dama que actuà amb Paca Soler i Fermina Vilches al Romea i l'Odeon entre el 65 i el 75.

⁸⁹ Bastinos (1914) és qui més informació ens ha facilitat, a banda de la premsa.

⁹⁰ SUBIRACHS I BURGAYA, Judit (1994). *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del Romanticisme al realisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. P. 67

⁹¹ Molt probablement la filla de Gregori Alentorn, amb qui treballà, per exemple en l'estrena de L'alcalde de Vilaplana de Torres Jordi al Bon Retiro (VALLÈS I MARTÍ 2007:252).

⁹² Entre altres publicacions, a l'*ABC* (19.12.1906) p. 10 "De Barcelona" (gaseta).

tornava a col·locar-nos al davant un actor en la misèria gràcies a un sistema injust de beneficència:

Se ha suicidado anoche y ha hecho bien. No hacemos la apología del suicidio, pero en el caso del pobre amigo nuestro, que lo era y mucho, no tenía otra solución que matarse. Era un caballero, altivo, honrado y pobrísimo, cosas que se compaginan mal todas juntas. El artista tenía derecho á ser socorrido no con el socorro del cuarto de gallina y el cuartillo de leche que la Caridad Cristiana da á sus pobres; D. Isidoro tenía derecho á una cátedra de declamación, por ejemplo, para cuyo arte estaba sobrado de méritos; tenía en otro caso derecho á la dirección escénica de un teatro, pues sin disputa era el primer director de escena, probado, de España. Tenía derecho á un empleo que le diese lo bastante para vivir sin humillación aquí donde se dan á manos llenas los destinos aun á los extranjeros, pero para eso debía ser adúlón y doblegar la espina dorsal al rico que ni le adivinaba cuando hablaba en aquel purísimo y admirable castellano en conversación interesante sobre teatro y literatura ó sobre anécdotas y sucesos de su tiempo y de sus compañeros de arte que lo fueron no solo los cómicos sino cuanto brillaba en Madrid en la última mitad del siglo pasado. Este hombre pobre, achacoso y casi despreciado, ha tenido la paciencia de resisitir las inclemencias y crudezas de la vida más de veinte años y á pesar de ser católico, apostólico y romano, á puño cerrado, la perdió y ha encontrado una pistola para acabar con tanta podre. La tierra le sea ligera.⁹³

Després d'acabar el segon abonament, no se'n sabia res més fins la propera temporada, quan Isidoro Valero encapçalaria la companyia del Teatre Principal per a l'hivern de 1878-1879 (16.3).

15.4 Campos de recreo – abril-setembre – Companyia d'Enric Antiga

Inici:	Final:
21.04.1878	01.09.1878

ACTORS:, Enric Antiga (actor i director), Luis Obregón (galant jove), Comas, Guàrdia.

ACTRIUS: Anna Monner; Pallardó.

Les primeres notícies que van aparèixer sobre els Campos de Recreo per a la temporada 1877-1878 van aparèixer a principis d'abril de 1878, quan s'anunciava una companyia de vers que, entre altres obres, estrenarien a la ciutat algunes comèdies catalanes. No van publicar cap llista i, com en altres ocasions, només hem pogut localitzar alguns noms esparsos en ressenyes o crítiques. Els primers en aparèixer van ser els de les actrius Anna Monner i Concepció Pallardó (DDT 21.05.1878) i, com era d'esperar tenint Monner a l'elenc, Enric Antiga, que en aquest cas s'encarregava de la direcció (DDT 22.06.1878). Com hem vist a 15.1, Antiga i Monner havien pertangut a la companyia de l'Ateneo de Joan Isern per a l'hivern. Era una companyia molt petita, ja que a meitat d'estiu van anunciar la contractació del galant Luis Obregón i de dos actors més per poder posar en escena obres que fins llavors havien hagut de descartar per falta de gent (DDT 02.07.1878). Els noms d'aquests darrers són Comas —possible marit de Pallardó— i Guàrdia (LO 24.08.1878). Van acomiadar-se sense més notícies el dia 1 de setembre, tret d'Obregón a qui retrobarem en la temporada 1878-1879.

⁹³ J. M. R. "D. Isidoro Valero" a *La Publicidad* (18.12.1906) p. 2.

16. Temporada 1878-1879

1878-1879	Teatre Principal		Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre				José Tormo i aficionados i Sociedad Cervantes	
Octubre					
Novembre	Isidoro Valero				
Desembre					
Gener					
Febrer					
Març	Luís de Obregón				
Abril	(drama sacre)				
Maig	Luís Obregón			Companyia d'aficionats de l'Ateneo Tarraconense	
Juny	Antoni Tutau-Mena				
Juliol			Eloisa-Roig-Gutiérrez		
Agost					

16.1 Ateneo Tarraconense – Sociedad Cervantes

Inici:	Final:
Febrer 1878 (?)	Sant Jaume 1880

ACTORS: José Bové (director), Morera, Bosch, José Artal, Lorenzo Prats, Araoz, Traïd, Cartañá

ALTRES: Jordà (director part lírica).

En l'anterior temporada havíem deixat l'Ateneo amb la Sociedad Infantil Cervantes en funcionament durant l'estiu. L'objectiu en fundar-se aquesta agrupació d'aficionats tarragonins era la de recaptar diners per a beneficència, però a causa de l'èxit en les representacions acabaria esdevenint únicament lúdic o artístic. Així, doncs, el 15 de setembre s'anunciava la propera inauguració amb José Bové com a director de la Sociedad Cervantes, que havia perdut el qualificatiu d'infantil. Van fer funcions gairebé cada setmana i el repertori fou essencialment en castellà. A més a partir de la funció del 13 d'octubre de 1878 van deixar el local de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera per anar a "su teatro".⁹⁴

A banda dels aficionats que hi participaren, crida l'atenció la presència d'Araoz en alguna de les funcions, com la del 19 de gener de 1879. De fet, el cognom Araoz apareix des de la primera funció de l'hivern: estava dedicada a Maria de Araoz, filla de Federico de Araoz, governador militar de la província. El dia 1 de gener del 1879, la funció en benefici de José Bové es dedicaria a tota la família del governador.

⁹⁴ Veure capítol de locals. L'onze de març de 1879 tornarien a coincidir societat Cervantes i Ateneo Tarraconense. Es tractava de la celebració que cada any feia l'Ateneo dedicada a l'autor del Quixot.

Fent una cerca més àmplia a través del *Diario de Tarragona* i *La Opinión*, hem rastrejat un article del 28 de febrer de 1878 aparegut al *Diario* en què es descrivia una festa particular oferta per ell. Es tractava d'una recepció feta a la seva casa amb ball i viandes selectes per als invitats, entre els quals hi havia militars, és clar. Al final de la notícia, i això és el que és rellevant, comentaven la sumptuositat dels vestits que van dur els membres de la societat Cervantes. El contacte, doncs, venia d'abans.

Altres membres involucrats en les funcions foren Josep Artal i Ricardo Garcia, autors de la sarsuela en un acte *La sobrina de su tío* i actors en alguna ocasió —per bé que Artal exercia de músic i director—; Morera i Bosch, socis que regalaren a Bové una corona de llorers; Lorenzo Prats, un soci que va rebre una funció en benefici; els secundaris Traïd i Cartaña (DDT 19.01.1879); el dramaturg tarragoní Ramon Roig i Ferré i Bonaventura Plá, director d'orquestra i compositor (11.05.1879), i els músics Torrents i Casanova, cantant i pianista, respectivament (DDT 06.07.1879).

De la mateixa manera que havien iniciat les activitats, el novembre d'aquell any conclouïen les funcions de l'any 1879, això és, fent una funció benèfica per a les famílies afectades pels aiguats d'Alacant, Múrcia i Almeria. En aquesta ocasió, dues de les actrius que estaven contractades per l'Ateneo, Salvadora Capdevila i l'actriu Bosch, a més de la banda del regiment de Biscaia, hi paticiparen. El darrer any buidat, el 1880, conté moltes menys referències que els dos anteriors. De fet, ben just apareixen cedint algun premi i participant del certamen poètic, artístic i literari que cada any organitzava l'Ateneo en honor de Cervantes. La darrera de les referències va ser del dia de Sant Jaume. Més enllà només hem registrat l'organització de balls de societat.

16.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i José Luis Tormo

Inici:	Final:
23.09.1878	29.06.1879

Per a la nova temporada d'hivern, la junta directiva va contractar els germans Tormo (José Luis, Francisca i Carmen⁹⁵) perquè s'encarreguessin de les vetllades teatrals juntament amb els socis de la secció de declamació del centre. Havien d'ajustar una companyia que posés en escena obres líriques i de vers i, també, les sarsueles que alguns dels socis estaven escrivint per a la societat (DDT 10.08.1878) i coneixien força bé els Tormo perquè ja havien actuat durant les temporades 1873-74 (11.2) i 1871-72 (9.1, José Luís Tormo).

La llista dels components va ser publicada el 8 de setembre de 1878. El dia 21, tanmateix, en publicaren una altra de molt més completa. La reproduïm a continuació. L'asterisc correspon als actors i actrius que apareixen en la llista del dia 8 però no a la del dia 21.

⁹⁵ No hem pogut localitzar enlloc informació sobre els Tormo Revilla ni la relació que podien tenir amb Miguel Tormo, tenor (3.2) o Manuel Tormo pare i fill (4.1). D'altra banda, hem recollit un José Tormo Gimeno, sastre de teatre amb un local al carrer d'Armanyà i que facilitava vestits també per a Carnaval (DDT 16.02.1879 i 09.01.1879).

ACTORS: José Luis Tormo Revilla (primer actor i director), Miguel Jarque (primer actor còmic i tenor), Miguel Riba (galant jove), Arnaldo Verdú (barba), *Enrique Ayala (baríton i segon galant), *Rafael Riva (galant jove), *Català (tenor i actor còmic), Miquel Ricomà, Antoni Altés, Francesc Moragas, Vendrell, Clarà, Fortuny, Lloveras.

ACTRIUS: Elena Gutiérrez de Ruiz (primera soprano), Francisca Tormo Revilla (primera actriu), Carmen Tormo Revilla (dama jove), Carmen Revilla (caracterítica), *Concepción Ayala (primera soprano), *Joaquina Revilla (característica), Martí (dama jove).

ALTRES: Buenaventura Plá (mestre director d'orquestra), José Tormo Gimeno (primer apuntador), Antoni Revoltós (maquinista), Josep Maria Plá (mestre director d'orquestra —substitució de Buenaventura, son germà, a partir del 19 d'abril de 1879—).

Com s'ha vist amb altres companyies, la de José Luis Tormo va alternar les funcions a l'Ateneo amb un altre local. Així, segons s'anunciava el dia 20 de desembre de 1878, havien contret compromís amb el teatre de Valls per fer-hi quatre funcions. Per altra banda, també vindrien a l'Ateneo a col·laborar de manera puntual el tenor Enrique Serazzi (12.6) en el benefici de Miquel Ricomà (DDT 29.05.1879). Aquest tenor fins i tot va sol·licitar el local per a un benefici particular (DDT 22.06.1878). Per la seva banda, la nena Amparo Useres, procedent de la companyia del Teatre Principal (16.5) actuaria en el comiat de la companyia el juny de 1879. Per últim, en el benefici d'Elena Gutiérrez van participar l'actriu Dolores Roig, provinent de la companyia d'Isidoro Valero (16.3) així com l'actriu Ricart i l'actor Isern, que estaven sota l'empara de la companyia d'Antoni Tutau (16.6) (DDT 22.06.1879). En definitiva, la interacció dels membres de les distintes companyies i locals fou elevada, mostra de la cordialitat i la solidaritat entre els diferents intèrprets.

En acabar el contracte, el 8 de juny, les funcions passarien a estar en mans dels aficionats durant dues funcions més, fins el 29 de juny, final definitiu de la temporada tant per als professionals com per als aficionats.

16.3 Teatre Principal – hivern – Companyia d'Isidoro Valero

Inici:	Final:
01.11.1878	02.02.1879

L'arrendament del teatre per a la nova temporada 1878-1879 va resoldre's a favor d'alguns socis de la societat recreativa anomenada La Constància (DDT 18.06.1878 i 5.07.1878), agrupació que fins llavors només havia aparegut arran dels balls que havien organitzat durant la temporada de Carnaval —balls normals i balls de màscares. A banda, el mateix dia que s'anunciava l'adjudicació, el 5 de juliol, també es mostrava l'interès per part d'algunes companyies per actuar-hi:

Sabemos que son varios los empresarios que solicitan el Teatro principal á los nuevos arrendatarios para la próxima temporada cómica. Entre los que conocemos figuran los reputados actores señores Izquierdo y Tutau.

Els socis de La Constància, finalment, van decidir-se per la companyia de Rómulo Cuello, que havia d'encarregar-se d'ajustar una companyia de declamació i un cos coreogràfic que segons es publicà, havia de venir de Madrid (DDT 05.09.1878). Pocs dies després es va anunciar que Cuello havia comunicat als responsables del Teatre Principal la contractació de la primera actriu

italiana Carolina Civili, fet que va ser molt ben vist pel gasetiller.⁹⁶ La previsió d'estrena era per a les primeries d'octubre, passada la Tecla. Passaven els dies i malgrat la bullida i l'interès, no hi havia funcions de teatre, només la nena Elvira Walter exhibint les seves dots de cantant i ballarina enmig de quadres dissolvents, la música del regiment militar i un seguit de *variétés* que deixaven molt que desitjar en un Teatre Principal.

Durant l'octubre es va dir si s'havia pogut ajustar la contractació de la companyia de sarsuela del Teatre del Circo de Barcelona amb la soprano Rosa Tort i els tenors Joan Prats i Pedro Constantí (DDT 06.10.1878), que ja havien actuat anteriorment a Tarragona. Finalment i ja sense divagacions, es va dir que era ben segura la contractació del tenor José Carbonell (DDT 18.10.1878) i que la direcció de la companyia anava a càrrec d'Isidoro Valero (DDT 27.10.1878). L'estrena tindria lloc per Tots Sants amb l'inevitable *Tenorio*.

En aquesta ocasió, Valero i l'empresa del teatre no van fer pública la llista dels membres de la companyia. Els noms obtinguts són:

ACTORS: Isidoro Valero (primer actor i director), Gutiérrez, Gil, Lastra. Bel (aficionat tarragoní)

ACTRIUS: Lorenza Segarra, Mayor, Gutiérrez, Mercè Abella, Blanca, Moya. Francisca Carbonell, Ángela Aranaz (dama jove) (debuten el dia 22.01.1879, procedents de Reus).

ALTRES: Josep Maria Benaiges, tarragoní i músic que va encarregar-se de la direcció de l'orquestra (01.11.78).

Alguns dels membres ja havien actuat a Tarragona amb Valero o en altres companyies en anteriors ocasions, com és el cas de Llorença Segarra (15.3) o Mercè Abella (13.6), vinguda a la ciutat per atendre, segons la notícia del dia 7 de desembre de 1878, el seu marit, greument malalt (Caldria afegir, doncs, Ricard Esteve a l'elenc, per bé que no ho hem pogut contrastar amb altres documents). Les funcions van prosseguir amb normalitat fins al final de l'abonament pactat, quan s'anuncià la futura actuació al coliseu de Tortosa (DDT 22.01.1879).

16.4 Teatre Principal – març-maig – Companyia de Luis de Obregón (Valero dir.)

Inici:	Final:
15.03.1879	30.03.1879

De la mateixa manera que Valero havia d'anar a Tortosa, la companyia de sarsuela que actuava al teatre ebrenç vindria al de Tarragona (DDT 22.01.1879). La companyia de sarsuela de Tortosa, al seu torn, vindria a fer algunes funcions al teatre tarragoní. Malgrat la bona pensada, els tractes amb la capital ebrenca no van tenir continuïtat, ja que el 6 de febrer va venir l'empresari del teatre de Reus, Jacinto de Aranaz⁹⁷ per llogar el teatre per un temps (DDT 06.02.1879). Però no van quedar aquí les proposicions. També va acudir l'empresari d'una companyia d'òpera italiana per l'arrendament de Quaresma (DDT 13.02.1879). La gasetilla

⁹⁶ Bohigas Tarragó (1946: 17) va registrar-ne la primera —i fugissera— estada a Catalunya el 25 d'abril de 1864. També va actuar amb Virginia Marini i Luigi Belloti-Bon l'estiu de 1880 en un teatre d'estiu. Civili es casà amb l'actor Juan Manuel Palau i va incorporar-se al teatre castellà. Quatre anys després, Emilio Mario li hagué d'organitzar un benefici perquè "se hallaba enferma y en difícil situación económica" (1946: 45).

⁹⁷ Desconeixem la relació amb l'actriu de 16.4 Ángela Aranaz.

acabava així: “con esta son cuatro las compañías que pretenden nuestro coliseo”. Suposem que també hi comptava la mateixa companyia de Valero.

La companyia que va endur-se la palma seria una de contractada a Barcelona pel mateix Isidoro Valero, empresari encara al capdavant del Principal. Com havia fet Figuerola (7.2) el repertori era només una peça religiosa, en aquest cas el drama sacre *Los siete dolores de María*, posat en escena amb tot luxe de detalls (DDT 13.03.1879):

Sabemos que el Sr. Valero ha contratado en Barcelona para poner en escena en nuestro coliseo el drama "Los siete dolores de Maria Santísima", además de un buen cuadro de artistas, un vestuario lujosísimo y numeroso, atrezzo escogido en los notables talleres del Sr. Tarascó, un esmerado servicio de peluquería del Sr. Vicente, luz Drumont, fuego de bengala y otros de pirotécnica y que ha hecho restaurar muchas decoraciones por el distinguido pintor Sr. Folch, para reperesentar el espectáculo con todo el aparato que requiere su argumento. La primera representación tendrá lugar el sábado.⁹⁸

La *Opinión* va ser més generosa a l'hora de parlar d'aquesta companyia. En acabar les funcions, van publicar una crítica en què s'esmentava Carolina Mauri, encarregada de fer de Magdalena i que havia vingut a Tarragona anteriorment (8.1), Isidoro Valero, que feia de Dimas i Luis Obregon fent de Jesús, paper que hauria representat de manera excel·lent si no hagués estat per l'excés d'abatiment que mostrà en els primers anys de vida del messies. Per al crític, hauria hagut d'interpretar-lo “como un propagandista lleno de fé y confianza en las doctrinas nuevas que predica con el entusiasmo del génio y de la juventud” (LO 18.03.1879). A banda, també hi sortia una agrupació coral i una orquestra dirigida pel professor Granada.

Dies després, el mateix diari anunciava que aquesta companyia dirigida per Luis Obregon es desplaçaria al Principal de Valls per posar-hi en escena el mateix drama, però va ser foc d'encenalls. La companyia d'Obregon es va quedar al Principal, on continuaria amb Obregon com a director (LO 02 i 04.04.1879) però amb un nou empresari.

16.5 Teatre Principal – abril-maig – Companyia de Luis de Obregon

Inici:	Final:
06.04.1879	30.05.1879

De manera definitiva, *La Opinión* publicava el dia 5 d'abril que Luis Obregon s'havia fet càrrec de les funcions del principal —dobles en cas de dia festiu. Dies més tard, es feia oficial la contractació de Carolina Mauri (la Magdalena de 16.4). Aquesta actriu seria notícia més endavant a causa d'un accident que sofrí en representar *El terremoto de la Martinica* —per descomptat, en l'escena final i apoteòsica del terratrèmol (DDT 22.04.1879). Malgrat que la funció del dia 6 d'abril ja va anar a càrrec d'Obregon, l'estrena formal va ser la del dia 13 d'abril, tal com es recollí al mateix *Diario de Tarragona* o *La Opinión*. Una primera novetat respecte de les companyies anteriors va ser la participació d'un cos coreogràfic dirigit per José Useres, que havia vingut a la ciutat les temporades 1868-1869 (6.1) i 1876-1877 (14.1). Dels infants que també participaren en els balls va destacar la xiqueta “de corta edad” Amparo Useres, que recordem que havia participat en la funció de comiat dels germans Tormo, el mateix any, al

⁹⁸ *La Opinión* publica el mateix dia 13 de març el mateix text amb una informació afegida. Es tracta del consentiment del govern perquè es representés *La pasión y muerte de Jesús*, que s'estava representant al teatre Martin de la cort i que aviat es posaria en escena al Liceu.

teatre de l'Ateneo (16.2). La companyia es completaria el 19 d'abril amb la vinguda de la resta d'actors i un major nombre de parelles de ball. L'únic nom publicat fou el de Melcior Borralleras, actor que havíem trobat en tres ocasions anteriorment (8.1, 13.1, 14.1).

A banda del cos de ball i l'adquisició de nous decorats, el canvi que realment suposaria un salt qualitatiu fou, com s'anunciava el dia 25 d'abril:

Nos consta, por otra parte, que tanto el aumento de personal en la compañía como la variación de espectáculos que nos va á proporcionar, es sin duda debida á que forma parte de la actual empresa D. Eduardo Sampons, persona que no ha perdonado gasto alguno, para ofrecer siempre novedades á este público, como así lo hemos visto durante el tiempo que tuvo á su cargo el teatro de esta capital.

Dignos de elogio son los esfuerzos de la nueva empresa para dar vida á nuestro coliseo y no dudamos que el público sabrá recompensarlos como se merecen.

Així, doncs, el nou empresari Eduardo Sampons va substituir Isidoro Valero i ho va fer sensiblement millor, ateses les crítiques.

La darrera funció de la companyia d'Obregón va ser en benefici de Carolina Mauri i hi van participar aficionats tarragonins: Revenga, Esquivias, Ruana i Mayor (DDT 29.05.1879). Carolina Mauri reapareixeria durant la Quaresma de 1880 actuant al Teatre Principal de Reus (DDT 08.02.1880).

16.6 Teatre Principal /Campos de Recreo – Companyia d'Antoni Tutau

Inici:	Final:
31.05.1879	28.06.1879

Com en altres ocasions, quan estava a punt d'acabar l'anterior companyia, els empresaris dels locals ja feien via per contractar-ne una de nova. En aquest cas, Sampons va escollir la companyia del teatre Novedades de Barcelona:

Segun leemos en un periódico de Barcelona, ha sido contratada para actuar en el Teatro de esta ciudad por un corto número de funciones la compañía dramática que dirige el primer actor D. Antonio Tutau, que con su asídúo trabajo ha sabido captarse el favor del público barcelonés en el teatro de Novedades. (DDT 25.05.1879)

Dies després, donaven tant la llista dels membres com la notícia de la visita a la ciutat d'Eduard Vidal i Valenciano, que venia a dirigir aquesta companyia en els casos en què es van representar obres seves.

ACTORS: Antonio Tutau (primer actor i director), José Alomá, Juan Bertran, Arturo Carreras, Juan Isern, Luis Llibre, Miguel Pigrau, Francisco Sirera, Ricardo Hilango.

ACTRIUS: Carlota de Mena (primera actriu), Anita Antiga, Josefa Moya, Dolores Ricart, Dolores Zamora.

ALTRES: Joaquín Aguiló (apuntador), Francisco Junquet (apuntador).

Després de les quinze funcions de l'abonament —cal sumar-hi les tres que en van fer d'extraordinàries al principi de l'estada a Tarragona—, van marxar cap a Reus per fer-hi algunes funcions per Sant Pere (DDT 29.06.1879). El mateix dia, es va per públic que l'empresari

Eduard Sampons havia contractat una companyia liricodramàtica a Barcelona per als Campos de Recreo.

16.7 Campos de Recreo – juliol-agost - Companyia [de 5-7-1879 fins 17-8-1879]

Inici:	Final:
05.07.1879	17.08.1879

La darrera de les companyies que van fer estada a Tarragona durant la temporada 1878-1879 ocupa els Campos de Recreo després del buit deixat per la companyia Tutau-Mena. Eduard Sampons era l'empresari que s'encarregà de contractar-los a Barcelona, com acabem de veure. Els diaris de la ciutat no oferiren gaire informació sobre els membres que la formaven, segurament perquè ja era estiu i final de temporada. Els únics actors que hem pogut recuperar ha estat gràcies a una ressenya del dia 15 de juliol de 1879 en què s'esmenten les senyores Eloisa, Roig i Gutiérrez.

La banda del regiment d'Àsia va contribuir-hi aportant l'orquestra que, per altra banda, sabem que dirigia Josep M. Pla, músic tarragoní que havia estat contractat per l'empresa dels Campos i que havia aparegut anteriorment substituint son germà Buenaventura, director d'orquestra a 15.1 i 16.2 (DDT 03.07.1879).

El 17 d'agost van acabar els seus compromisos amb l'empresa d'aquest teatre d'estiu. La resta temporada va transcórrer entre les celebracions de Sant Magí i els concerts organitzats pels socis de l'Ateneo Tarraconense, per als quals es va sol·licitar la col·laboració dels músics dels Campos —regiment d'Àsia— i d'altres aficionats.

17. Temporada 1879-1880

1879-1880 1880-1881	Teatre Principal	Campos de Recreo	Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera	Altres
Setembre				
Octubre	Ramon Ferrer i José Maria Lorente		Sr. Jané i aficionats	
Novembre				
Desembre				
Gener				
Febrer	Antoni Grifell			
Març				
Abril				
Maig				
Juny		Federico i Pastora Jiménez + Secció d'aficionats Talia		
Juliol				
Agost				
Setembre				
Octubre	Antoni Grifell		Leandro Soto i aficionats	
Novembre				
Desembre				

17.1 Teatre Principal – hivern – Companyia de José Maria Lorente

Inici:	Final:
04.10.1879	08.02.1880

El 25 de setembre de 1879, després d'alguns breus publicats durant els mesos d'agost i setembre, es feia pública la llista dels cantants que formarien la companyia de sarsuela procedent de Barcelona i que s'encarregaria d'obrir la nova temporada d'hivern al Teatre Principal. Van establir començar les actuacions a partir del 4 d'octubre per no interferir en la funció musical de benefici als malalts del Sant Hospital, que va tenir lloc als Campos de Recreo el dia 28 de setembre.

ACTORS: Ramon Ferrer (tenor), José Carbonell (tenor), Eduardo Garro (tenor còmic), Miguel Reconte (tenor còmic), Miguel Giménez (baríton), Enique Soler Caterineu (baríton), Jaime Ripoll (baríton còmic), José Giménez (primer baix), Luis Salvás (primer baix), Miguel Juver (segon baríton), Miguel Más (segon baix), Juan Latorre (partiquí), Vicente Ordura (partiquí).

ACTRIUS: Rosa de Alba (primera soprano), María Quintana (primera soprano), Julia Lamarca (primera soprano), Pilar Vidal de Giménez (segona soprano), Asuncion Rodríguez (segona soprano), Marcela Llunas (característica), Concepcion Llorens (soprano còmica), Tomasa Ballver (partiquina), Josefa Pino (partiquina), Adriana Zegri (partiquina), Gutiérrez, Mainar.

ALTRES: José M. Llorente (mestre director i concertador), Cárlos Ceballos (apuntador), Juan de la Cruz (apuntador), Antonio Lamarca (mestre de cors i apuntador de música), Marcela

Llunas (sastreria i arxiu de música), Jaime Ripoll (perruquer), Antonio Marsal (maquinista i guarda-roba), Fernández i Queralt (cobradors del teatre).

COR: mixt, catorze membres.

ORQUESTRA: divuit professors.

El dia 17 d'octubre de 1879 s'anunciava que, de manera puntual i només alguns membres, anirien a actuar a Valls. També va ser extraordinari el benefici que va tenir lloc el dia 14 de novembre dedicat a totes les víctimes que havia causat un huracà a la vila de Cambrils el dia 27 d'octubre d'aquell any. La ressenya proporcionava dos noms més d'actrius, Gutiérrez i Mainar, que al costat d'altres aficionats van col·laborar en la causa solidària (DDT 16.11.1879). De fet, gairebé totes les associacions recreatives de Tarragona van oferir algun tipus d'activitat per recaptar diners i destinar-los no només al poble veí, sinó també a les víctimes de les inundacions de l'any anterior a Múrcia i Alacant i als obrers sense treball.⁹⁹ Ja havíem vist que la Sociedad Cervantes ho havia fet, però també trobem els estudiants de la Universitat de Barcelona, responsables de llogar el Teatre Principal el dia 21 de novembre de 1879, l'Ateneo Tarraconense i una societat que albergaren anomenada Lo Bolit (veure 17.3).

Els esforços de Sampons per fer funcions variades i ajustar artistes variats, com ara les germanes Ferni (DDT 04.12.1879) o “el reputado pintor Sr. Alarcon, el cual pinta ante el público un cuadro al óleo en solo en cinco minutos” (DDT 17.09.1879), eren evidents però no suficients: la qualitat de la companyia no era la que desitjava l'empresa (mateix dia):

Hemos notado hace algunos días que los artistas de la compañía de zarzuela que actua en nuestro teatro demuestran muy poco interés en salir airoso en las obras que se ponen en escena. Esto como es de ver, redundo en perjuicio de la empresa que ha de valerse de otros espectáculos para remediar las justas quejas que le han dirigido varios abonados.

Definitivament, les coses no rutllaven tot i que el dia 27 de desembre es parlava dels quatre *llenos completos* aconseguits gràcies a un intercanvi de papers entre primeres sopranos. Al final, es va trencar el contracte:

Ayer se decía que la empresa de la compañía que ha actuado en nuestro teatro habia rescindido la contrata con los artistas. Parece que estos tratan de continuar las funciones por su cuenta hasta que termine la temporada (DDT 31.12.79).

Igualment:

Conforme anunciamos ayer, á pesar de haber rescindido la contrata el empresario de la compañía de zarzuela que actua en nuestro teatro, las funciones continuarán durante la actual temporada hasta Carnaval (DDT 01.01.1880).

L'endemà mateix s'esmentava una nova empresa que gestionava el teatre, però els noms dels actors i actrius que van seguir apareixent fins al final de temporada van ser els mateixos que havien aperegut fins llavors. Per tant, Eduard Sampons havia deixat de ser l'empresari del Teatre Principal a meitat de temporada, però es va mantenir l'elenc.

Després de dedicar beneficis a bona part dels membres de la companyia —fins i tot als cobradors del teatre—, van tancar la temporada el diumenge 8 de febrer de 1880, complint així amb la promesa d'acabar per Carnaval (Dijous Gras havia sigut el dia 05.02.1880).

⁹⁹ Veure notícies dels dies 16, 20, 21, 22 i 23 de novembre de 1879 al *Diario de Tarragona*.

17.2 Teatre Principal – febrer-maig – Companyia d’Antoni Grifell

Inici:	Final:
16.02.1880	17.05.1880

A partir del 25 de gener de 1880, va aparèixer a l’horitzó el nom d’Antoni Grifell per encapçalar la temporada de Quaresma al Principal després de la marxa de 17.1. A meitat de febrer els membres van arribar a la ciutat i es van fer anunciar a través de cartels fixats a les cantonades (DDT 14.02.1880). Malauradament, els del *Diario de Tarragona* no van reproduir-lo, però sí els col·legues de *La Opinión* (13.02.1880). La previsió de l’abonament era de vint-i-cinc funcions a partir del dia 16 de febrer, que acabaria el dia 21 de març coincidint amb el tancament del teatre per Setmana Santa (DDT 23.03.1880). Van reprendre les funcions el dia 28 de març, diumenge de Pasqua.

ACTORS: Antonio Grifell (primer actor i director d’escena), Enrique Bartra (primer actor còmic), Juan Molas (galant jove), José Jurado (actor de caràcter), Hermenegildo García (actor de caràcter), Enrique Alentorn (segon galant), Ricardo Casaban (segon galant), Gerardo Comas (segon galant), Antonio García (segon galant).

ACTRIUS: Matilde Mallí (primera actriu), Carmen Parreño (dama jove), Josefa Masip (característica), Elena Robles (actriu còmica), Adela Reixach (actriu còmica). Amparo Useres, nena.

ALTRES: Joaquín Perramon (apuntador), Juan Vila (apuntador).

A banda de les funcions al Principal, hem recollit la col·laboració de Josefa Massip de Grifell i la nena Amparo Useres en el benefici de l’aficionat de l’Ateneo Tarraconense Pedro Fortuny, en què es va representar *El ferrer de tall* de Frederic Soler (AI 27.02. 1880). Josefa Masip era l’esposa d’Antoni Grifell, segons s’explicava a la ressenya d’aquesta funció de benefici que va aparèixer a la *Revista del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* (15.03.1880).

De manera puntual, el prestidigitador Fructuós Canonge va organitzar algunes sessions al llarg del segon abonament d’aquesta companyia. Una altra actuació excepcional, paral·lela a les accions benèfiques de 17.1, va tenir lloc el dia 14 de maig, quan uns aficionats tarragonins aliats a la companyia i entre els quals es trobava José Lloberas, van representar *La primera piedra* i la peça catalana *Als peus de vosté* de Palà Marquillas per recaptar diners per als malalts de l’Hospital. Suposem que el lloguer del local, atesa la destinació de la capta, va sortir debades.

Quan va acabar el segon abonament de trenta funcions, Grifell i companyia van acomiadar-se del públic tarragoní.

Segons una notícia de *La Opinión* (27.05.1880), el primer actor i director havia organitzat una petita companyia amb alguns actors, entre els quals hi havia Matilde Mallí, la nena Amparo Useres i Miquel Ricomà —l’aficionat de l’Ateneo que, com veurem, aquell any no participaria en la seva secció dramàtica— per actuar al teatre del Vendrell, on van debutar aquell mateix dia. Ara bé, ni fou per a gaires funcions, ni hi actuaren regularment.¹⁰⁰

¹⁰⁰ A part de la funció de debut, només hem pogut documentar una segona funció el dia 6 de juny de 1880 (*La Opinión*, mateix dia). El dia 5 de juny, a més, van actuar en el benefici que es va fer al Teatre Principal de Tarragona en benefici del professor de l’escola de cecs de la casa provincial de Beneficència, Josep maria Serret (DDT 05.06.1880).

Poc dies després, el mateix Grifell reapareixia al darrere de la companyia per al nou teatre construït al Prado Catalán de Lleida (LO 02.06.1880) amb Matilde Mallí com a primera actriu.

Després de la marrada a Lleida, Antoni Grifell i la seva companyia tornaria per cobrir la temporada d'hivern següent del Principal (18.1).

17.3 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo Tarraconense i Salvadora Capdevila i Lluïsa Bosch

Inici:	Final:
05.10.1879	02.05.1880

ACTORS: Pedro Fortuny, Fabià Clarà, Ramon Roig, Ernest Florensa, Moragas, Bové, Berri (nou), Arturo Boada (nou),

ACTRIUS: Salvadora Capdevila (primera actriu), Luisa Bosch.

ALTRES: Piles (apuntador, nou).

Durant l'estiu de 1879, la junta de l'Ateneo Tarraconense va convocar els socis per decidir què farien durant la temporada següent (DDT 26.08.1879).

En el mateix sentit, van decidir millorar el local. Van retocar alguns decorats i s'havia renovat el teló de boca (DDT 29.08.1879). Dies després s'anunciava que la direcció de la secció d'aficionats seria dirigida pel senyor Jané (DDT 11.09.1879). A diferència d'anys anteriors en què s'havia contractat gairebé una companyia teatral sencera, o almenys totes les figures principals masculines i femenines, aquella temporada només es van ajustar dues actrius, una de les quals era molt coneguda pels socis, Salvadora Capdevila. L'altra debutava a la ciutat: Luisa Bosch (DDT 18.09.79).

Vistes les novetats i el gir dels esdeveniments, és força probable que l'economia del centre no permetés fer les filigranes d'anys anteriors amb les companyies, si més no, la Junta degué decidir que era preferible destinar-ho a altres finalitats com serien, per exemple, les conferències que durien a terme alguns personatges de la ciutat, com ara Lauro Clariana, professor de l'institut provincial i director d'orquestra al Teatre Principal durant la temporada 77-78 amb Juan Aparicio (DDT 02.10.79). La segona va anar a càrrec del metge Estanislau Artal i portava per títol "Importancia de la Higiene considerada como ciencia particular y sociológica".

Un altre canvi sensible en l'estructura de l'Ateneo fou l'absència d'un dels seus aficionats, de fet, el més representatiu: Miquel Ricomà. El dia 14 d'octubre s'anunciava que ja no en formava part i que el substituiria el senyor Vidalet¹⁰¹ sense més explicacions. Ja havíem vist amb Grifell que l'estiu de 1880 el prendria amb la seva companyia al Vendrell, però el Ricomà tornaria a la seva ciutat per posar-se al capdavant de la secció dramàtica Talia, que actuà tant al Principal com als Campos de Recreo.

Poc després de la gran festa en honor a Miguel de Cervantes, van acabar les funcions dramàtiques, però no pas l'activitat: Estanislau Artal faria una nova conferència ("Origen del

¹⁰¹ Viladot segons una altra notícia (DDT 11.11.1880). Tot i que no hi ha hagut manera de confirmar-ho atès que no es conserva la documentació de la societat, és possible que es tracti de Ramon Vidalés, autor que apareixeria vinculat a l'Ateneo a través dels certamens poètics.

hombre, refutacion de las teorías darwinistas") i la societat *Lo Bolit* organitzaria un certamen poètic humorístic per al proper setembre.

Secció humorística Lo Bolit

La primera vegada que se n'estampà el nom a la premsa fou el novembre de 1879 arran de l'organització d'una jornada a l'Ateneo en benefici de les víctimes de l'huracà que va assolar Cambrils l'octubre d'aquell any. Després, durant el Carnaval de 1880 també hi organitzaren un concurs de màscares que va tenir lloc el dia 7 de febrer. A més, com que l'Ateneo era qui els emparava en els seus salons, van acabar prenent part en el certamen literari i poètic que aquesta entitat muntava des de feia uns quants anys en honor a Cervantes. A les bases del concurs, publicades a *La Revista del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* (15.12.1879), constava un sisè premi de Lo Bolit dedicat a l'autor del millor drama en un o dos actes, o bé qualsevol altre gènere susceptible de ser representat al teatre de l'Ateneo. El guardó era una escripion de plata i va ser guanyat per l'obra *Lluytas del cor*, escrita per Jaume Ramon Vidales, escriptor vendrellenc vinculat al grup de La Jove Catalunya.

L'esdeveniment més important va ser, sens dubte, el concurs literari que van organitzar als Campos de Recreo —però sense deixar la vinculació a l'Ateneo— el dia 12 de setembre de 1880. Les bases es van publicar en català el dia 27 de maig de 1880 al *Diario de Tarragona*. La introducció era ben clara amb els objectius “cultiu y bona cullita de literatura catalana, especialment la del género festiu, esclós lo que hara s'en diu *bufó*”. Entre els requisits o “ets i uts”, com en deien ells, hi havia la llengua i el respecte a la moral. En aquesta ocasió, no hi va haver cap premi dedicat al teatre.

La secció, segons hem pogut veure al llarg de les notícies recollides, estava formada per socis de l'Ateneo. La veu cantant la va portar Ramon Roig i Ferrer, soci que signava com a president en les bases del concurs humorístic.

La darrera notícia torna a vincular Lo Bolit amb el certamen dedicat a Cervantes per a l'any 1881 i per al qual oferiren un premi per a la millor pintura paisatgística i un altre de poesia (DDT 29.12.1880). Malgrat que la premsa no va recollir la creació de la societat durant l'any 1879, sabem que el 1889 ja s'havia dissolt, gràcies a una notícia en què uns socis de l'Ateneo estaven considerant tornar a crear una secció còmica “como antiguamente ‘Lo Bolit’” (DDT 03.10.1889).

17.4 Campos de Recreo – estiu – Companyia de Federico Jiménez

Inici:	Final:
12.06.1880	11.07.1880

Des del 16 d'abril de 1880, el públic de Tarragona sabia qui es faria càrrec del teatre dels Campos:

Los aficionados á diversiones están de enhorabuena. Decimos esto porque, segun nos aseguran, la sociedad "Artesana" es en el presente año la arrendataria de los jardines y teatro de los Campos de Recreo. Sabemos por algunos sócios que hay el propósito de hacer grandes mejoras en el local que ocupa el teatro presentar toda clase de espectáculos nuevos que, en union de la seccion coral de dicha sociedad, hagan muy grata la estancia en aquel sitio durante las noches del próximo verano. (DDT)

A principis de maig, les gestions continuaven de cara a contractar una companyia dramàtica amb cos de ball que alternés les funcions amb una de sarsuela. A banda, havien procurat condicionar els jardins perquè tornessin a lluir com ho havien fet en inaugurar-se (DDT 08.05.1880).

Les activitats van començar a partir de primers de juny amb els concerts de música del regiment de Biscaia, regiment que després s'ocuparia també d'amenitzar els entreactes una volta hagués començat la companyia de teatre (DDT 12.06.1880). Aquesta, segons notícia del dia 10, va obrir un abonament per a 15 funcions, amb Federico Jiménez i Pastora Jiménez al capdavant, uns actors que, segons s'anunciava, eren força coneguts en els principals teatres d'Espanya. *La Opinion* del dia 10 de juny de 1880, per exemple, nombrava els teatres de Madrid, Sevilla, Màlaga, Cadis i València. El repertori era dramàtic, cosa que no acabava d'agradar al gasetiller:

A propósito de la compañía que actua en dichos Campos nos creemos en el deber de aconsejar al director de la misma ponga en escena obras del género cómico en vez del dramático, pues son las que gustan al público, como tendría ocasion de ver el Sr. Jiménez en la funcion de la tarde, en la que recogieron todos los artistas buena cosecha de aplausos. (DDT 22.06.1880)

També hi participaria la coral de l'associació que va arrendar els Campos, La Artesana, dirigida per Ricardo Mayor (DDT 20.06.1880). Algunes de les peces que van cantar pertanyien al repertori de Josep Anselm Clavé com *Els néts dels Almogàvers*.

Les funcions eren totals en aquest sentit, ja que fins i tot hem documentat la participació d'atletes russos i el coronel Boone, que feia espectacles amb lleons (DDT 02.07.1880). Aquesta mena d'espectacles van omplir la resta d'estiu als Campos de Recreo.

17.4.1 Secció d'aficionats Talia

Com si això no fos prou, va estrenar-s'hi una societat d'aficionats anomenada Talia que havia d'oferir un ampli repertori de sarsuela i drames en català (DDT 30.07.1880) i que participaria també en el certamen literari i humorístic organitzat per Lo Bolit als mateixos Campos de Recreo.

La secció havia començat les funcions al Teatre Principal. El dia 2 de juliol de 1880 *La Opinion* en recollia la fundació:

Varios aficionados de esta capital al arte dramático, se han unido bajo la denominación de "Talia" con el objeto de dar funciones económicas, en las tardes de los días festivos en el Teatro principal, proponiéndose poner en escena obras y zarzuelas en un acto de lo más escogido del repertorio catalan y castellano. El precio de entrada lo han fijado en el de un real, dos las butacas y diez los palcos plateas y principales. Les aseguramos algunos llenos, tanto por la baratura de los precios, cuanto por que al frente de esta sociedad dramática figura el inteligente Ricomá tan apreciado de nuestro público.

El desplaçament al teatre dels Campos fou degut a la calor i comportà el fitxatge de noves actrius: (DDT 29.07.1880)

Teniendo en cuenta que los escesivos calores no permiten dar en el Teatro principal las funciones que la sociedad "Talia" se habia propuesto, de acuerdo con esta empresa de los Campos de Recreo ha resuelto que aquellas tengan lugar en el coliseo de los citados jardines, á contar desde el domingo próximo en cuyo día se pondrá en escena el drama en 4 actos de don Serafin Pitarra "Las euras del mas". Los precios de las localidades y entrada serán económicos, como ya dijimos, y con el objeto de que puedan representarse las principales

obras del repertorio catalan, la sociedad cuenta con el personal de actrices necesario, habiendo contratado ya á doña Francisca Arévalo.

Fins al final del buidatge que ocupa aquest treball, hem acabat registrant-ne tres funcions. A banda del nom del director i la primera actriu, no coneixem el nom de cap component més.

18. Temporada 1880-1881 (parcial)

18.1 Teatre Principal – hivern – Antoni Grifell

Inici:	Final:
16.10.1880	-

Durant l'estiu de 1880, va reaparèixer Eduard Sampons com a empresari del Teatre Principal. Una de les primeres tasques que va emprendre va ser la millora del local arreglant decorats (a càrrec del pintor Narváez), les butaques i seients, l'enllumenat del pati i el de l'escenari per poder representar les comèdies de màgia amb millors condicions (DDT 06.08.1880). Igualment, en aquesta mateixa notícia es feia públic que Antoni Grifell —que havíem deixat actuant al teatre del Prado Catalán de Lleida (17.2)— ja feia gestions per formar una companyia a Madrid “junto con un escogido cuerpo de baile de rango extranjero”. A meitat de setembre, Grifell campava per Tarragona havent fet una brillant temporada a Lleida i, seguint-li la pista, *La Opinión* confirmava que ja tenia la companyia ajustada “formada en Madrid bajo su escrupulosa inspeccion” (LO 15.09.1880).

La preocupació de Grifell per la qualitat de la producció escènica anava més enllà d'una simple voluntat de cobrir despeses i guanyar uns rèdits mínims per no fer fallida. Per això, a finals de setembre publicà un full en què exposava els motius pels quals el teatre a Tarragona ja no gaudia de l'animació dels anys anteriors —segons ell, és clar, molt millor— i la manera com ell s'escarrassaria per retornar-la-hi. És una veritable llàstima que aquest pamflet que coneixem gràcies a una gasetilla en premsa (DDT 21.09.1880) no s'hagi conservat, ja que es tractaria d'un opuscle clarament comercial (no ens enganyem, Grifell volia vendre el producte) però amb la reflexió tal volta estètica o artística d'un professional de les arts escèniques. Una llàstima, certament.

Per les informacions posteriors recollides, tanmateix, podem entreveure un dels motius que havia esgrimit Grifell per justificar la suposada decadència. Es podria tractar de la competència amb l'Ateneo (no oblidem que Sampons estava al darrere de l'empresa del Principal, i com a empresari ja havíem vist que apostava fort en les seves gestions). Si mirem enrere, les darreres temporades a la societat obrera havien estat força bones i regulars, a banda de complementades per les classes, les conferències, els certàmens i els homenatges. La màxima esplendor de l'Ateneo es traduï també amb l'inici de la publicació de la seva revista, iniciada l'any 1879. Aquesta competència creiem que es justifica amb la següent gasetilla: (DDT 28.09.1880)

Tenemos entendido que el conocido actor don Antonio Grifell está gestionando con el "Ateneo tarraconense" para que cesen las funciones de invierno en esta sociedad, y en cambio dará una ó dos representaciones semanales en el Teatro con rebaja de precios para los socios, al objeto de que puedan asistir todos al coliseo.

Creemos que son muy laudables los propósitos del Sr. Grifell y que han de darle buenos resultados, como se los han de dar á los socios del "Ateneo", puesto que estos podrán disfrutar de mejores representaciones con igual ó inferior precio que el que se satisface para

concurrir á las funciones de dicha sociedad; con las ventajas de que esta no habrá de abonar los excesivos gastos que cada año se ve en la necesidad de satisfacer para sostener una compañía.

Al final, la Junta directiva de l'Ateneo va resoldre no acceptar l'oferta de Grifell des del Principal i mantenir les funcions particulars. És bastant evident que Grifell es volia desempellegar de la competència i el millor moment per prendre la iniciativa fou llavors, quan la la societat obrera patia dèficit econòmic (DDT 13.10.1880 *Altra informació*):

En la junta general que celebró la sociedad "Ateneo tarraconense" el último domingo, se acordó, segun se nos ha asegurado, abrir una suscripcion voluntaria entre los socios para ejugar el déficit que pesa sobre la sociedad y aumentar la cuota mensual hasta 6rs. para los que no asistan á las clases nocturnas. Tambien se acordó continuar las funciones dramáticas, á cuyo fin llegó anoche á esta ciudad el tenor cómico y director de escena Sr. Soto, á fin de dar comienzo á las funciones, si es posible, el domingo próximo.

Per tant, Antoni Grifell es va quedar només amb el Teatre Principal. La llista que van publicar el dia 8 d'octubre contenia el següent elenc:

ACTORS: Antonio Grifell (primer actor i director d'escena), Serafin García (primer actor còmic), Fernando Carmona (primer galant jove), Enrique Alentorn (segon galant), José María Quintana (primer actor de caràcter), Ricardo Casaban (segon galant), Hermenegildo García (actor genèric), Pedro Montagut (actor característic), Pedro Cuí (segon galant jove), Pedro Ferreras (segon graciós), Pepito Grifell (xiquet).

ACTRIUS: Matilde Malli (primera actriu), Francisca Ortiz (primera dama jove), Antonia García (primera actriu còmica), Josefa Masip (actriu característica), Julia Senra (actriu característica), Adelina Sala (segona dama jove), Adela Reixach (segona actriu còmica), Prudencia Grifell, (xiqueta), Amparo Useres (xiqueta).

ALTRES: J. Cardú, J. Vilá (apuntadors).

COS DE BALL: José Useres (director i compositor), Catalina Martínez (primera ballarina), Enrique Panadero (primer ballarí), Luisa Aparicio (Dolores Casaban), Salvadora Torregrosa, Juana de las Casas, Juan Pladevall, Antonio Ros.

18.2 Ateneo Tarraconense – hivern – Companyia de l'Ateneo i Leandro Soto

Inici:	Final:
16.10.1880	-

ACTORS: Leandro Soto (primer actor i director), Costarodona, Viladot, Barnús

ACTRIUS: Salvadora Capdevila (primera actriu), Pelagos, Carolina Soto (xiqueta, 4 anys), Luisa Soto (xiqueta, 7 anys).

ALTRES: Celestino Cantí (director musical).

Ja hem vist que l'intent de Sampons i Grifell per absorbir les funcions de l'Ateneo no va quallar i que la societat finalment havia contractat actors per emprendre la temporada d'hivern (DDT 17.09.1880). Es tractava de Leandro Soto, que havia estat anteriorment a l'Ateneo durant la temporada 1876-77 amb la companyia de Sebastià Roca (14.5), companyia que va deixar per

formar-ne una de pròpia amb què va actuar als Campos de Recreo (14.8) aquell mateix estiu. Frederic Costarodona, per la seva banda, també va venir a la ciutat durant la mateixa temporada 76-77, amb les companyies de Vicente Jarque i Bolumar (14.6, 14.7). El cas de la primera actriu, Salvadora Capdevila, ha estat analitzat en l'apartat dedicat en exclusiva a les companyies de l'Ateneo Tarraconense. En aquesta ocasió, causà baixa per malaltia i l'actriu Pelagos l'hagué de substituir en una funció en què es representà *Las cuas*, una sarsuela catalana de Narcís Capmany que va ser posada en escena en més d'una ocasió atenent a les demandes del públic (21.11.1880).

Tot i passar per un mal moment econòmic, l'èxit aquest va ser el que va fer decidir la junta per millorar el local. D'aquesta manera, el dia 2 de desembre de 1880 s'anunciava l'ampliació del teatre amb dotze llotges més per respondre a la demanda. Igualment, per posar en escena *Els pastorets*, s'havien encarregat noves decoracions al pintor Revoltós i Ferraté, així com nous vestits (DDT 11, 22, 28.12.80).

L'arrencada de les funcions teatrals de la societat obrera semblava prometre, o almenys així es desprèn de la revisió de les notícies i crítiques que hem recollit fins el desembre de 1880, una bona temporada teatral, a pesar dels problemes econòmics apuntats i gràcies a la participació de Soto i Capdevila, ben coneguts pels ateneïstes.

Aquesta fou la darrera companyia que va estrenar-se en un teatre tarragoní entre el gener 1864 i el desembre de 1880.

ANNEXOS DEL CAPÍTOL QUART. EL TEATRE REPRESENTAT A TARRAGONA ENTRE 1864 I 1880

ÍNDICE DE DOCUMENTS

Primera part. La recepció.....	168
Revista Semanal (fragment). (DDT 18.01.1865), p. 2. Josep Maria Recasens	168
Revista Semanal (fragment). (DDT 12.03.1865), p. 2. Josep Maria Recasens	168
Revista Semanal (fragment). (DDT 19.03.1865), p. 2. Josep Maria Recasens	169
Revista semanal (fragment). (DDT 15.10.1865), p. 2. Josep Maria Recasens.....	169
Revista Semanal. (DDT 15.09.1867), p. 2-3. Josep Maria Recasens	170
Revista Semanal (fragment). (DDT 07.02.1869), p. 2. Josep Maria Recasens	172
Revista Dramática. (fragment) (DDT 24.06.1869), p. 2. Josep Maria Recasens.....	172
Revista Semanal (fragment). (DDT 01.08.1869), p. 2. Josep Maria Recasens	173
Revista semanal (fragment). (DDT 31.10.1869), p. 2. Josep Maria Recasens.....	173
Gacetilla. <i>Cor de roure i La passió</i> . (DDT 16.03.1870), p. 3. Sense signar	174
Semi-revista teatral (fragment). (ET 30.09.1870), p. 2. Signa Blasillo	175
Revista dramática. (DDT 14.07.1874), p. 1-2. Signa Z.....	176
Teatro. (DDT 17.12.1874), p. 2. Signa S.	177
Revista teatral (fragment). (DDT 23.06.1876), p. 2. Sense signar.....	179
Revista teatral (fragment). (DDT 13.07.1876), p. 2. Sense signar.....	179
Variedades. (DDT 11.01.1878), p. 1-2. Sense signar.....	180
Entre el telar y el foso IX. El baile en el teatro. (LV 25.05.1905), p. 6 i 7. Marcos Jesús Bertran.	184
Entre el telar y el foso IX. El baile en el teatro [i 2]. (LV 20.06.1905), p. 4. Marcos Jesús Bertran.	187
Segona part. Anàlisi del repertori	191

Primera part. La recepció

Revista Semanal (fragment). (*Diario de Tarragona*, 18 de gener de 1865), p. 2. Josep Maria Recasens

La venganza de Catana, paródia de venganza catalana, es debida á la pluma de don Juan de Alba, y dedicada al autor del drama.

No estamos por las paródias, porque con ellas se rebaja un gran pensamiento, se desvirtua una gran idea, se vulgariza un language elevado, y hasta creemos que se degrada un actor que se ha presentado [...] al desempeñar un papel soez y repugnante.

la paródia debe ser una imitacion burlesca de una obra seria de literatura. ¿Lo son las que se ponen en escena? Nuestros lectores podran juzgarlo si existen esas representaciones. Para escritas, dichas composiciones pueden pasar; pero realizando la idea, poniendo en accion con toda su deformidad el pensamiento calcado sobre un hecho grande, memorable, digno dde estar escrito, creemos que se hace un mal á la buena liteartura dramática, y hasta á la moral.

Se ha hecho de moda, y debemos tolerar esa clase de composiciones por mas que nos repugnen.

Las principales escenas de la obra del señor Gutiérrez estan copiadas en la paródia que por primera vez se puso en escena en nuestro teatro el domingo último. Contraste horrendo! Elevacion y degradacion, hechos heróicos y acciones bajas, language noble y caló. Esta es la diferencia, tiene chistes; pero algunos de un color bastante subido, aunque pasan desapercibidos porque en general no son comprendidos. La ejecucion mejor de lo que debería, porque nos dañaba ver tan fielmente interpretados aquellos personajes gitanescos.

Revista Semanal (fragment). (*Diario de Tarragona*, 12 de març de 1865), p. 2. Josep Maria Recasens

El jueves se puso en escena por primera vez la gatada dramática musical que lleva por título “La esquilla de la Torratxa”, paródia del drama “La campana de la Almudaina”.

El público estava ansioso de ver la primera de las producciones de don Serafin Pitarra por ser de las que mas aceptacion han tenido, y en la que no abundan tanto los chistes de mal género y hasta indecorosos que se observan en la mayor parte de gatadas, cuya representacion pueden tolerarse como novedad pero que no dejan de ser el descrédito de la literatura dramática, en menoscabo de las buenas costumbres, y en ofensa de la buena moral.

El canto, ó lo poco que tiene de él, corrió parejas con el objeto de la gatada, si esceptuamos los coros, que aunque no afinados siempre, presentaron una masa vocal muy compacta.

La parte de declamacion la ejecutaron los actores que en ella tomaron parte con mucha propiedad habiendo escitado la ilaridad del público muchas veces, y arrancaron algunos aplausos.

En fin como gatada puede pasar, aunque creemos que el público dará la preferencia á la zarzuela “Setse jutges” y á la pieza “Tal hi va que no s’ho creu” por que están escritas con mas conciencia, y estan mas en armonia con las costumbres de Tarragona.

Revista Semanal (fragment). (*Diario de Tarragona*, 19 de març de 1865), p. 2. Josep Maria Recasens

En el Teatro que actualmente funciona se puso en escena el jueves de esta semana L’Cantadó, paródia en catalan del drama el Trovador.

Cada vez que nos ocupamos de esas producciones que de poco tiempo á esta parte se ponen en escena en mengua de la buena literatura dramática y contrarias al verdadero objeto de las representaciones teatrales, sentimos una repulsion como si pisáramos un asqueroso reptil.

Ya que se toleran las representaciones de paródias, sean estas á lo menos mas dignas del público, limitense á ridiculizar un hecho grande, pero con un language que no ofenda; sean bufonadas, pero no que rebajen hasta el último grado de abyeccion y suciedad un pensamiento noble y digno.

Nuestra pluma se resiste á trazar sobre el papel la espresiones soeces que se emplean para parodiar el language escogido y elevado que pone de manifiesto un gran pensamiento en el autor de la obra parodiada, y se resiste tambien á consignar el juicio crítico de semejantes abortos de una literatura que por su ejecucion en el lugar donde deben verse tan solo ejemplos de moralidad y vicios castigados, se sale de él con el asco en la boca y el rubor en las mejillas.

Creemos que ha hecho muy bien la empresa en no repetir hoy la gatada catalana L’Cantadó, pues el público sensato preferirá gozar en las bellezas de la linda comedia “El sol de invierno”, nosotros por nuestra parte aplaudimos la disposicion tomada.

J. M. R.

Revista semanal (fragment). (*Diario de Tarragona*, 15 d’octubre de 1865), p. 2. Josep Maria Recasens

[...] La opinion pública, hemos dicho, y ella nos da pié para dar una contestacion á cierta disputa que oimos entre algunas personas que cada una la consideraba [soprano Giorgini] bajo distinta forma, grado y concepto.

La opinion pública lo mismo puede participar de la calumnia que de la consideracion ó del elogio.

Es relativa ó absoluta.

En el primer caso pertenece á la ley de las mayorias.

En el segundo es una especie de autonomia personal.

Cuando un considerable número de individuos reunidos, en su mayor parte se declaran en pro ó en contra de una cosa, y con fuerza de razones se atraen el parecer ó la opinion de los que quedaban en minoria, puede decirse que la opinion es general, porque es con relacion al número; pero cuando las fuerzas están equilibradas entonces no podrá decirse que tal ó cual cosa es buena ó mala, sino que los pareceres están discordes.

Supongamos que se anuncia la representacion de una comedia nueva en un teatro, y de la que anticipadamente se tienen noticias favorables, que la *opinion pública* se ha declarado en su favor; pero llega el dia de la representacion y no deja satisfechas las esperanzas que habia hecho concebir ya sea porque en la ejecucion ha habido descuido, ó porque realmente no encierra las bellezas que se habian ponderado, y de los concurrentes unos hacen demostraciones de desagrado, otros aplauden porque a pesar de la mala ejecucion descubren bellezas en la composicion, y unos cuantos permanecen impasibles espectadores porque en su indiferentismo nunca aplauden ni silvan, podremos decir que la opinion pública rechaza ó admite la obra dramática? No, cada uno obra por la impresion que recibe.

Muchas veces se dice, la opinion pública rechaza tal cosa, cuando no es mas que la opinion de unos cuantos; pero como mueven mas ruido diez que gritan que mil que callan, de ahí que aquellos corifeos logren atraerse la opinion de algunos y consigan hacer que prevalezca su modo de ver.

Podremos decir que merece la aprobacion ó reprobacion del público una cosa cuando por su moralidad ó inmoralidad, por lo virtuoso ó por estar en contraposicion de lo justo, por su nobleza ó por su dignidad lleva en si el sello del elogio ó del desprecio, las simpatias ó la animadversion pública, cuando en fin por sus condiciones ó circunstancias se hace admisible ú odiosa. Lo demás no pasa de ser la opinion de un número mas ó menos crecido de personas.

Revista Semanal. (*Diario de Tarragona*, 15 de setembre de 1867), p. 2-3. Josep Maria Recasens

No hemos escrito esta revista para determinado teatro; son reglas generales que de mucho tiempo teníamos apuntadas en nuestra cartera.

Hecha esta indicacion entremos en materia.

El autor que escribe para el teatro, los actores que interpretan los pensamientos, y dan vida á los seres que muchas veces ha creado la imaginacion, el público que asiste á las representaciones, y el escritor que tiene á su cargo el juicio crítico de las obras, y del como son interpretadas, forman un cuadro tan relacionado entre sí que para que haya uniformidad en todas las tintas debe cada uno procurar la perfeccion, no extralimitarse de los deberes que le impone el papel que representa, y del carácter que le corresponde.

El primero y tercero pueden obrar á impulsos de su voluntad, el segundo y cuarto no pueden separarse de la senda que tienen trazada.

Un autor dramático, con sujecion á las reglas, puede escribir una obra mas ó menos interesante, y mas ó menos sublime, arrebatadora, de esas que tocan las fibras del corazon ó que corrige los vicios del siglo ridiculizándolos; pero nunca debe separarse de cuanto le impone el verdadero objeto del teatro, y si ha estado ó no acertado en su obra, el público se encarga de manifestárselo.

El actor contrae el deber para si y para el público de posesionarse del papel que representa, de estudiarlo, de no exagerarse, y de corresponder con su aplicacion á lo que se le debe exigir.

El público tiene el derecho inconcuso [sic] de emitir su opinion sobre una obra, acerca de su ejecucion, de aplaudirla si le parece buena, de silvarla si la juzga mala; pero así como es el que puede obrar mas independientemente, razones de respeto, de consideracion, y hasta diremos de buena educacion, le impiden entregarse á demostraciones indignas, le imponen el deber de disimular algunos defectos, sin que por esto queramos decir que haya de ser tan tolerante que redunde en perjuicio de los derechos que le asisten, en menoscabo de su dignidad.

El crítico se encuentra siempre en una situacion embarazosa, pisa un terreno escabroso, y se vé obligado á llenar una mision delicada; por mas que dore, la píldora siempre amarga.

Si tributa elogios, merecidos muchas veces, los descontentadizos le vituperan, si da un consejo se toma a agravio.

Dejemos, pues, al primero y al tercero, al uno por su libertad de pensamiento y al otro por el indisputable derecho que adquiere por su dinero, y ocupémonos del segundo y el cuarto.

Para proceder con órden hablemos de los actores.

En los actores, que son los que forman lo que se llama compañía, hay varias categorias; unos asumen mas responsabilidad que otros, el público tiene derecho exigir de unos mas que de otros.

La cabeza, el que lleva el timon, el que dirige la escena, el primer actor y director, ha de tener ojos y oidos para todos y para todo.

Con su ejemplo ha de procurar que las figuras colocadas á su alrededor guarden la armonía, la dignidad, la propiedad indispensables para que en el cuadro que representan no destaquen colores chillones, golpes de mal efecto.

Posesionado de su papel, enterado de todas las situaciones del drama y sabiendo de memoria sus parlamentos, le es fácil estar en escena, dirigir los movimientos, atender á la formacion de grupos, declamar con propiedad, representar con naturalidad, corregir los defectos y faltas de sus compañeros.

Bien penetrado del argumento, de la época á que se refiere, y de los personajes que en el drama figuran, el estudio y la práctica le facilitan los medios para que lo que tal vez es una ficcion se presente á los ojos del espectador como una realidad.

Por esto para el desempeño de su cargo ha de tener conocimientos muy vastos, cualidades nada comunes.

Ha de procurar que las facultades de que se halla dotado se vayan aplicando al desenvolvimiento de los principios que deben conducirle á la perfeccion.

En el reparto de papeles debe demostrar mucho acierto, porque de él depende muchas veces el buen éxito de un drama.

El primer actor y director, en fin, es el responsable de todas las faltas que se cometen en la escena.

Por su parte cada actor tiene el deber de desempeñar con aplicacion, con propiedad y con sujecion á las lecciones que recibe y consejos que se le dan, el papel que se le ha confiado.

Pasemos ahora al que se impone la obligacion de escribir el juicio de una obra dramática, al crítico de la ejecucion.

Para lo primero es menester que se penetre del objeto ó del fin moral que encierra la obra, que conozca las reglas y preceptos para que reuna todas las condiciones que debe reunir, que haya hecho un estudio especial del arte dramático, y en fin, que, literariamente hablando, busque las buenas formas, los buenos conceptos, la belleza y perfeccion que deben resaltar en toda obra que se representa.

Para lo segundo, ahí está el *quid*, y mis lectores me permitirán que no sea tan difuso como deberia, tratándose de un asunto tan interesante para el público que asiste al teatro.

Para lo segundo, repetimos, se necesita conocer el teatro, haber leído algunos tratados de declamacion, haber visto interpretadas por notabilidades en el arte las mejores composiciones de nuestros autores, tener conocimiento de las reglas á que deben sugetarse los actores, estar impuesto de historia, tomar en consideracion las circunstancias de la localidad, y debe ser justo é imparcial con los juicios que forme.

Delicada es la mision del crítico porque no siempre pueden brotar elogios de su pluma.

Si se muestra severo, la susceptibilidad, el amor propio de los actores se resiente.

Si calla los defectos, el público vitupera su condescendencia porque lo cree en perjuicio de los derechos que nadie podrá negarle.

El crítico por mas que se funde, no escribe á gusto de todos.

Debe prescindir de todo espíritu de partido ó de pandillage.

La pluma del crítico puede hacer mucho bien; pero tambien puede causar mucho mal.

Concluiremos pues consignando, que el autor dramático goza de completa libertad en la emision del pensamiento.

Que el público es casi siempre justo en sus apreciaciones, y que tiene derechos absolutos.

Que los actores tienen deberes que cumplir para con el arte.

y que el crítico debe ser imparcial en los juicios que forme.

J. M. R.

Revista Semanal (fragment). (*Diario de Tarragona*, 7 de febrer de 1869), p. 2. Josep Maria Recasens

[...] Cuatro palabras sobre las funciones teatrales.

En pocos días se han puesto en escena tres producciones de circunstancias, “Oprimir no es gobernar”, “El cura Merino” y “El padre C[lar]et y doña Patrocinio”. De las dos primeras, conformes con el juicio de uno de los concienzudos críticos de Madrid, diremos que la una es una caricatura en la cual figuran en primer término, hasta con su parecido personal, los que fueron reyes de España, y que hoy se hallan destronados, vencidos, castigados, y proscritos. Estos personajes se injurian y se escarnecen á sí mismo diversas veces. ¿Es esto dramático, ni teatral, ni hidalgo? ¿Es decoroso para la escena de Pelayos, Cides, Guzmanos Buenos y Padillas?

Es un despropósito rechazado por el público, por el público liberal, como merecia. El autor dramático tiene una responsabilidad moral que debe tener muy en cuenta. La otra, que es el apotesosis de un asesino, está engalanada por un aluvion de ruidosos versos. El autor del atentado contra Isabel II en 1852 carece de condiciones políticas que la historia no ha formulado ni formulará nunca, porque la estoica perseverancia en el crimen mistriero que cometió queda empuñecida al ponerla en accion. La última, pieza fotográfica, improvisada por el señor Campoamor, el público la acogió como se merece; una silva, y el desagrado genral, prueban que repugna ver puestas en escena composiciones que cuanto les falta de mérito literario les sobra de indecorosas.

En compensacion hemos visto la representacion de la “Carcajada” por don Ricardo Valero, hijo del tan remobrado actor don José [...].

Revista Dramática. (fragment) (*Diario de Tarragona*, 24 de juny de 1869), p. 2. Josep Maria Recasens

«Las Francesillas», comedia en tres actos y en verso catalan, original de *don Serafin Pitarra*, se puso en escena por primera vez en el teatro de los Campos de Recreo el último domingo por la compañía de jóvenes aficionados que hace algunas semanas se procuran y ofrecen ratos de grato solaz, interpretando las producciones del vasto y variado repertorio catalan.

La comedia que nos ocupa es un bello y natural cuadro de las costumbres de los pueblos llamados de la costa, desarrollándose en él por medio de una série de escenas con tipos característicos, un argumento que al par de sencillo es interesante. Una pasion amorosa inspirada por uno de los voluntarios catalanes que de vuelta de la guerra de África, duda y vacila entre la verdad y la ficcion, se vé contrariada por un amor interesado, y las dos hermanas, que son dos corazones con sentimientos tan distintos, saben inspirar al público la simpatia y la repulsion. La comedia tiene trozos de un lenguaje muy poético, y está sembrada de chistes, y quids pro quos, que escitan la hilaridad del público.

Pasemos á su ejecucion.

Si el público quedó satisfecho de ella, díganlo los aplausos que resonaron en el salon, y el haber sido llamados á la escena todos los actores no solo al finalizar los actos, si que tambien concluida la comedia.

El señor Garcia [...].

La ejecucion tanto individual como en su conjunto, nos hizo olvidar que asistíamos á una funcion de jóvenes aficionados.

Felicitamos sinceramente á todos por sus esfuerzos en salir aiosos en su empeño, y deseamos que vean recompensados sus afanes con numerosas concurrencias que les proporcionen honra y provecho.

Desde hoy dará la compañía de aficionados sus funciones en el teatro principal; otro día nos ocuparemos del modo como podría combinarse para que se den funciones en los Campos y en el teatro.

Revista Semanal (fragment). (*Diario de Tarragona*, 1 d'agost de 1869), p. 2. Josep Maria Recasens

En quince días, ó sea dós semanas, no ha tenido lugar suceso alguno que dé pié para escribir una revista, y si esceptuamos las funciones públicas que han dado las sociedades dramáticas que dos ó tres días por semana atraen al teatro á una numerosa y escogida concurrencia, y á los gimnastas que al aire libre, en la plaza de la fuente, ejecutan las habilidades que en union de la compañía ecuestre daban en el patio del Seminario, lo demás no ha llamado la atencion, pues que la política lo absorbe todo; y como es terreno que no debemos pisar, por ser ageno al carácter de nuestras revistas, nos ocuparemos de las funciones dramáticas que los jóvenes aficionados han dado en el teatro, en particular de la que tuvo lugar para beneficio de la señorita Molas, primera actriz de la seccion catalana, poniéndose en escena “Las Euras del Mas” y de la que tan variada dió el viernes de la otra semana la Reunion Familiar.

Ocupémonos de la primera.

El teatro catalan, inaugurado hace muy pocos años en Barcelona, ha entrado en la verdadera senda del arte, pues que los escritores en lo que algunos llaman dialecto, y otros lengua ó idioma catalan, conociendo que Cataluña rica en episodios, rica en poesia, y rica en génios, era preciso sacarla de la postracion, del arrinconamiento en que se la tenia, emprendieron la tarea de dar á conocer en la escena la energía de nuestro lenguaje y el valor del estro catalan.

En su principio ensayaron sus fuerzas parodiando los dramas castellanos que mas nombradia alcanzaron, asi es que á la Campana de la Almudaina, siguió la Esquella de la Torraxa; al Trovador, lo Cantadó; á la Vaquera de la Finojosa, la Vaquera de la piga rossa; etc. composiciones que por la novedad, por la vulgaridad del lenguaje, y por el ridículo de algunas escenas cautivaron la atencion de cierta parte del público.

A las parodias sucedieron piezas originales, y últimamente el festivo y popular poeta creador, digámoslo así, de la nueva escuela catalana, conociendo que había un mas allá, ensayó sus fuerzas en composiciones mas originales y mas concienzudas, adelantando en tales términos que á las “Francesillas” y otras composiciones de un mérito recomendable, se siguió el drama “Las Euras del Mas” cuyo interesante argumento tomado de la época de Felipe quinto, tiene escenas notables, situaciones de efecto, y una versificacion fluida y enérgica, es un drama de interés creciente, y que el público aplaude estrepitosamente.

Púsose en escena para beneficio de la señorita Molas, primera actriz de la Sociedad catalana. En su ejecucion se esmeraron y fueron muy aplaudidos [...]

Revista semanal (fragment). (*Diario de Tarragona*, 31 d'octubre de 1869), p. 2. Josep Maria Recasens

Se ha publicado un bando por la autuoridad local que despues de un preámbulo contiene algunos artículos encaminados á corregir abusos, á evitar males, á exxtirpar vicios, en fin á poner orden á lo desordenado. Lo aprobamos; pero una de las disposiciones nos sugiere las siguientes reflexiones.

A qué objeto, ó á qué fin va encaminado el nuevo bando? A que dándosele cumplimiento se eviten males de mucha trascendencia, y á que la sociedad no presencie cada día escenas desgarradoras y muy lamentables.

En la sociedad reinan tres males, que de no curarlos, pasan á ser un cáncer que la mata. Estos son:

El juego, la prostitucion, y los espectáculos públicos, estando comprendidos en estos últimos, á mas de las representaciones escénicas de un género repugnante, los libros inmorales, las pinturas obscenas ó denigrantes, y las ideas suversivas y antisociales que se propalan por diferentes medios.

Pues bien, si los tres males ocasionan la muerte de la sociedad, con qué derecho se prohíbe ó se aplica un remedio á uno y se deja que los demás prosigan la obra de destruccion? Es como si se dijera al hombre, no puedes suicidarte ahorcándote, porque estarías muy feo; pero puedes consumir el suicidio arrojándote al mar, tomando un veneno, ó levantádote la tapa de los sesos con una pistola. Si es el suicidio el que se trata de evitar, prohíbese esto, pero no uno de los medios de consumarlo: ó tolerarlos todos, ó prohibirlos todos; no admitimos distinciones.

Nos explicaremos mejor. [...]

Los espectáculos públicos, no teniendo por norma la moralidad, son tambien un mal, y por lo mismo no deberían permitirse.

El teatro es ó debe ser la escuela de las buenas costumbres; si se falta á este principio tan indispensable en las representaciones dramáticas y todas las escénicas en las que se exhiben á los ojos del público ejemplos vivos de inmoralidad, ó se le presenta el vicio con toda su deformidad, con todo su descaro, con toda su desnudez; qué consecuencias ha de sacar el que á ellas asiste? Se autoriza su representacion? luego queda autorizada tambien la práctica en la sociedad.

Se tolera la venta y esposicion de caricaturas, estampas, gravados etc., que hacen salir los colores hasta en el rostro mas surtido? Luego es permitido faltar á todo, desde lo mas antisocial, hasta á lo mas sagrado.

Se proclaman por las esquinas, y fuera de las esquinas, teorías absurdas, antihumanitarias, desorganizadoras? Luego no puede prohibirse que se haga uso de lo que publicamente se enseña; y lo que se aprende en el último de los tres males que hemos señalado, ha de causar tantos perjuicios, tantos males como los dos primeros.

Gacetilla. *Cor de roure i La passió*. (*Diario de Tarragona*, 16 de març de 1870), p. 3.

Sense signar

Después de cuatro funciones en el teatro representando la *Passion* [sic], anteayer se puso en escena el drama catalan que tiene por título *Cor de Roure* desempeñado por la mayor parte de los actores que toman parte en la representacion del drama sacro.

Nos reservamos para mas adelante ocuparnos detenidamente del drama y de su ejecucion, hoy diremos tan solo que *Cor de Roure* es una de las mejores composiciones del repertorio dramático catalan, que tiene un argumento de sumo interés, que en él hay situaciones verdaderamente dramáticas, que la versificacion es correcta, el lenguaje y los usos propios de los tiempos del feudalismo, y en fin, que mantiene al espectador en la incertidumbre del desenlace.

Los personajes todos son interesantes para el desarrollo del plan y la accion marcha progresivamente de uno en otro episodio hasta el final que deja vengada la honra del castellano, *Cor de roure*.

A la ejecucion le cupo un éxito satisfactorio interpretando cada actor su papel respectivo con mucha verdad.

En la *Pasion* adivinamos las facultades de algunos de los actores para las representaciones del teatro español y catalan, y nuestro juicio ha sido confirmado por el éxito que tuvo el drama que nos ocupa.

Figura en primer término el actor D. Ricardo Figuerola, encargado del papel de Mosen Pere, Cor de Roure, que si estuvo acertado en la direccion de la escena, mas lo estuvo en la interpretacion del difícil papel que desempeñó con gran maestría. La Sra. Tarrida es una actriz de sentimiento, y en su papel de condesa supo espresar las diversas sensaciones que experimentaba según las situaciones en que la coloca el drama. El galan joven Sr. Saumell una de las interesantes figuras de la composicion, tuvo arranques muy felices en su parte de escudero y supo espresar tambien la pasion que le dominaba. El Sr. Bailon, viejo soldado, supo conservar esa entereza, esa franqueza ruda que tanto distinguía á los servidores militares del tiempo de los señoríos. La Sra. Alemany, en su papel de Guillemona, hizo una dama joven que dio realce al cuadro que se representaba. Los demás actores, en fin, en sus respectivos papeles contribuyeron al buen éxito del drama.

Damos á todos el parabien por su acierto en el desempeño de las partes que les correspondia, y les deseamos la repeticion de los aplausos que con tanta justicia premió el público sus afanes.

El público salió satisfecho de la funcion y dio á todos los actores una prueba de lo bien que había sido recibida la compañía llamándoles por dos y tres veces á la escena.

Semi-revista teatral (fragment). (*El Tarraconense*, 30 de setembre de 1870), p. 2. Signa Blasillo

El hijo natural, traduccion de la obra francesa de Dumas, hijo, es, á nuestro pobre entender, mas que una comedia una novela por lo larga y pesada: nada dice, nada enseña y [...] prueba es que hay tipos especiales en la sociedad y que la moral se pierde. Su argumento se reduce simplemente á presentar al hijo de unos amores entre un caballero noble y una jóven costurera, la que creyendo en las promesas y en la palabra de honor del tal noble, se deja seducir confiada en que se casará con él: pero como acontece comunmente, no es así. El amante la abandona fingiendo haberse arruinado y tener precision de marchar á América en busca de su fortuna, dejándola en pago de su debilidad y de su fé una corta cantidad y una casita de campo. Quiere el diablo que un jóven rico, amigo de la costurera, que el autor introduce con el objecto que muera tísico y para que deje su fortuna á la jóven abandonada, le participa que su seductor va á contraer matrimonio con una señora de suposicion, y como es consiguiente, la muchacha se enfurece, corre en busca de su amante, mueve un escándalo y le arroja á la cara hecho pedazos el legado que le había hecho. Todo esto sucede en el prólogo. El hijo, como es natural, crece y con los dineros del tísico recibe una educacion escelente y llega á ser hombre de provecho; pero hombre sin nombre ó mejor dicho sin apellido, porque el que lleva no le pertenece. El jóven Santiago, así se llama, ignora esto se enamora perdidamente de una jóven de la alta sociedad, nieta de una señora marquesa, de muchas ínfulas y la pide en matrimonio; persuadido de que se la otorgaran; pero la marquesa, única á quien falta consultar, al saber que el novio es hijo natural, naturalmente se opone. Sabe esto el buen Santiago, y aquí tienen ustedes á un hombre incomodado y con razon: indaga la causa, la sabe, marcha en busca de su padre y no lo encuentra, pero le deja una tarjeta, la que sirve de pretesto para que el padre vaya á casa del hijo á donde este le pide que le reconozca y aquel se niega. Enfurecido el hijo, insulta á su madre, (á quien es verdad que despues pide perdon) y desaparece para presentarse luego hecho todo un hombre importante y hasta condecorado. El padre sujeto de pocas luces y con mucha ambicion de figurar, al saber la posicion del que antes no era su hijo corre en su busca para reconocerle, á lo que entonces se niega el hijo, limitándose á pedirle la mano de la niña que así él como la señora marquesa le otorgan sin demora. En resúmen un padre que no quiere y quiere reconocer á su hijo, y un hijo que quiere y no quiere dejarse reconocer. Para esto cuatro actos y un prólogo.

Revista dramática. (*Diario de Tarragona*, 14 de juliol de 1874), p. 1-2. Signa Z.

LO FERRER DE TALL

El aplaudido escritor que se dió á conocer de la generalidad del público con la *Esquella de la torratxa* y que tan rápidamente conquistó el primer puesto en la escena catalana con las *Euras del mas*, acaba de alcanzar un nuevo triunfo con la produccion estrenada no ha mucho en el teatro Romea y representada el jueves último en nuestro coliseo, titulada *Lo Ferrer de tall*.

Este drama marca á nuestro juicio un progreso en la carrera artística del eminente poeta catalan, no que deje de tener lunares quizás propios de la índole del teatro provincial, pero son tantas sus bellezas, que apenas dan espacio á notar los defectos.

Y nos parece una muestra de adelantamiento la última produccion del señor Pitarra comparada con sus anteriores, porque el plan está perfectamente desarrollado, sin incidentes ni episodios que desvien la atencion del principal objeto, cosa que les sucede á algunos dramas del autor de los *Polítics de gambeto*; asimismo notamos con satisfaccion que no hay la exhuberancia de lirismo, no siempre bastante natural, que caracteriza alguna notable produccion del aplaudido poeta; los chistes son de irreprochable gusto, noble la idea, excelente y apropiado el lenguaje, hábiles y magníficos los *efectos* y bien escogidos los tipos.

Fijándonos en estos descuella el de Mestre Jordi, tan enérgico como sencillo, exento de exageraciones, al cual el autor ha tenido el buen gusto de pintar como hijo del pueblo sin incurrir en vulgares declamaciones populacheras, altivo sin grosería y noble sin dejar de ser un simple menestral. *Mestre Jordi* es uno de esos hermosos caracteres catalanes que se prestan á ser objeto de un poema, llenos de firmeza y probidad, no menos que dotados de viva inteligencia y gran corazon.

Bieló y el *Escarrá* forman parte de esa galería de personajes cómicos que ya sabe el público que ha de encontrar en todas las producciones del autor. Si para unos es censurable la intervencion constante de tales graciosos en cuantos dramas ó comedias escribe el señor Pitarra, hay otros que creen menos digna de reprension esta costumbre; pues fotografía una porcion de ridiculeces, estravagancias ó defectos que á lo menos servirá para que nos conozcan mejor en los siglos venideros. Si esos tipos existen realmente, no es ninguna estrañeza ponerlos en escena, y el ser mas ó menos aficionado el señor Pitarra á hacer reir con ellos, es cuestion de un temperamento dramático, que respetamos. De todas maneras son verdaderos integrantes del teatro catalan.

El bondadoso carácter de la baronesa está bien espresado y sostenido, y aunque sabemos que no es lo mismo escribir unas cuantas cuartillas para criticar una obra que hacer un drama, nos permitiremos decir que las largas tiradas de versos que pone el señor Pitarra en boca de la digna anciana ganarian tal vez en ser mas cortas. En cuanto á su doncella Agneta toma parte en alguna escena que nos parece podría suprimirse á pesar de lo graciosa y picante.

El baron es un libertino brutal, tristemente exacto, si bien modificado hoy dia por las nuevas condiciones sociales. Su carácter está igualmente bien sostenido, manteniéndose duro y odioso en las violentas escenas en que se encuentra.

Dejamos para lo último el ocuparnos del paje Arnal. La creacion de este personaje es una idea audaz y revela en el señor Soler altas condiciones dramáticas. Colocar á un pobre criado de un noble insolente y arrebatado en la alternativa de arrojar en los brazos de su señor á la mujer que ama y le ama á él, ó bien sumir en el desamparo y la miseria á sus padres y hermanos, encausar esta situacion en el yunque de una fragua sobre el cual basta que caiga el martillo para deshorrar á su amante ó de no caer para perder á su familia, es una idea cuya realizacion patética, elocuente y terrible dá al que la logra llevar á cabo un puesto entre los primeros. El señor Pitarra poniendo en boca de Arnal el desesperado monólogo en que luchan su amor de

hijo y su corazon de amante con una fuerza de espresion que hace recordar la *Tempestad bajo un cráneo* de Víctor Hugo, y en la escena entre el desdichado siervo y Rosa que viene luego, ha escrito páginas que labran una reputacion.

Tal vez repugnará admitir hoy día tal sacrificio en aras del amor filial, suponiendo que la suerte de unos ancianos colonos no podria llegar á ser tan mísera que no encontrasen amparo; pero fijando el poeta la accion en la época de Felipe V, hay que admitir que la autoridad del señor era en ciertas ocasiones mucho mas tiránica que hoy día, siendo forzosamente mas precaria la situacion del vasallo.

Magnífico es el final del segundo acto, que además de su verdadera novedad, es de un efecto plástico que honra el talento del señor Pitarra.

En el tercer acto se ve que el autor no ha querido echar mano de efectos de brocha gorda, a pesar de lo cual no cede á los anteriores en brio y animacion. La intervencion de la baronesa nos parece mucho mejor que la prueba de que las dagas de mestre Jordi traspasan las mallas de acero y por ello felicitamos á su autor que presenta castigado y corregido al endurecido baron sin mandar á nadie al cementerio.

El drama está rigurosamente ajustado á las famosas unidades; campea en él una versificación á veces admirable; las dos *cansons* de Mestre Jordi son dos joyas y la letrilla de Bieló digna de Breton de los Herreros por lo franca y lo difícil de la rima.

En resumen, *Lo ferrer de tall* es una nueva muestra de que el señor Pitarra es un autor dramático de primer orden, que si ha cometido anteriores yerros, se desquita de ellos con creces. Su fecundidad no le estorba para crear excelentes dramas, y nosotros nos contentamos con que haga algunos mas ó menos estimables, mientras de vez en cuando dé á la escena producciones como *L'angel de la guarda*, las *Euras*, la *Dida* ó el *Ferrer de tall*.

La ejecucion dejó poco que desear, luciendo sus buenas dotes especialmente los señores Miguel y Perelló, no menos que la actriz encargada del papel de Bieló, que desempeñó perfectamente, siendo bien secundados por las restantes partes. —Z.

Teatro. (*Diario de Tarragona*, 17 de diciembre de 1874), p. 2. Signa S.

El sábado se estrenó en este teatro la última produccion que el distinguido autor de *Las Circunstancias* y *La levita*, don Enrique Gaspar, ha dado a luz con el significativo título de *El estómago*. Objeto de ardiente debate cuando su aparicion en Madrid, pues su autor bajó al terreno de la prensa diaria á defenderla contra las censuras de la crítica que estuvo unánime en desaprobando el fin moral de la obra y en negar la existencia de ciertos caracteres, aunque reconociendo la escelencia del diálogo, lo chispeante del estilo, la bondad de los chistes y el ingenio en la mayor parte de los rasgos, sentíamos vivísimos deseos de presenciar su representacion y juzgar por nosotros mismos en el asunto.

Desde luego puede afirmarse de la comedia del señor Gaspar que es falsa y pueril la imagen del vicio que pinta y que los colores del cuadro son indefinibles; el pensamiento capital recuerda sin esfuerzo el de los protagonistas de *Las circunstancias*, y de aquí que todos los tipos hasta los dos que pueden aceptarse como bellos y simpáticos, sean odiosos y repugnantes. Violenta la accion, excesivos los incidentes, repetidos los medios y el desenlace poco interesante además de precipitado, las situaciones ya cómicas, ya dramáticas, las ocurrencias agudísimas, las transiciones, aunque algunas demasiado bruscas producen mal efecto, son lo que hace que el público escuche con gusto la obra, aunque poco dispuesto á aplaudirla.

El pensamiento se desarrolla constantemente en el comedor de la casa de Don Antonio; para personas que solo á las exigencias del estómago obedecen, el comedor ha de ser la pieza mas importante de la casa; allí reciben visitas y despachan el correo y tratan los mas importantes asuntos. Pero lo que no puede aceptarse facilmente es que D. Antonio oscile constantemente

según sus cambios de fortuna, y no nos de idea exacta de su carácter moral, pues desde los escrúpulos excesivos del hombre honrado llega á convertirse en detentor del dinero ajeno; nadie sino solo él es el personaje de la comedia, el razonamiento vivo, la prueba de la tesis que el poeta se proponía demostrar, es á saber, que el móvil único de las acciones humanas es el estómago; que con hambre no existe virtud; que pobreza y decoro son incompatibles, todo lo cual será verdad en la persona de D. Antonio, en esa escepcion, pero no en la generalidad, y en el teatro sério no es permitido pintar escepciones.

El autor de *El estómago* no ha conseguido hacer que sea verdad su pensamiento, ni aun en el ejemplo que, concebido por él, y por él dispuesto y arreglado, sirve de fundamento á la comedia. Los personajes de la obra no luchan, no se resisten, siendo vencidos al cabo por las sugerencias del estómago hambriento ó por las exigencias de necesidades no satisfechas; no ceden, en fin, á la ley imperiosa de la pobreza; ríndense sin combatir al primer amago de un golpe de fortuna; y al decir que se rinden, no decimos bien; ríndese don Antonio, único personaje en quien los cambios de la suerte operan cambios ostensibles de carácter y de inclinaciones.

Ni Mercedes, su esposa, ni su hija Laura, ni Pancho su sobrino, ni Ricardo, novio de Laura, dejan de ser lo que eran antes del almuerzo, en el almuerzo y después del almuerzo. Dándose el caso extraño de que en una comedia titulada *El estómago* y cuyas tendencias estan esplicadas en su significativo título, el protagonista, regala *toda su fortuna*, bien ó mal adquirida, *cuarenta mil duros de comestibles*, como él mismo dice, á una muger a quien ama y que se casa con otro, y al terminar la comedia se muere de amor, ó á lo menos hace la mortecina.

Si á esto habia de llegarse, diérase otro sesgo á la obra y tal vez el éxito habría sido mas brillante para el autor y mas grato para el público; hoy no hay armonia entre el fin y los medios, la contradiccion entre los pormenores y el conjunto constituye el defecto capital de la produccion y anula su pensamiento.

No hay por otra parte, y es triste decirlo, no hay en el cuadro, tan enérgica y tan valientemente pintado por el señor Gaspar un verdadero carácter, una figura que, por su belleza, atraiga sobre sí la atencion del público. Caracteres los variables á cada momento, y como variables indefinibles, el de Laura, ora conmoviendo con su desinterés y su abnegacion el corazon frío de su madre, ora aceptando con un egoismo incalificable el sacrificio de su primo que *amándola*, se priva de toda su fortuna para casarla con otro; Mercedes, llorando como una niña cuando oye decir unas frases á su hija ofreciendo la mano de su misma hija como una mercancia, á manera de un hambriento vendedor á transeunte reacio; Pancho, Ricardo... todos, en fin, presentan tales contradicciones, que no hay modo de darles vida y forma determinada en la imaginacion.

Seria injusto negar á la comedia gracia, lijereza, espontaneidad y sobretodo de verdadero ingenio; el autor conoce el teatro de Dumas, hijo, Duvernois, Sardou y otros escritores franceses modernos, tal vez ama su escuela, pero huye sus defectos y tiene talento para conocerlos.

En cuanto al desempeño, la señora Agosti, en su odioso papel, trabajó con cierta inseguridad; mas demostró tener el actor encargado del papel de D. Antonio, que dicho sea de paso, no es de facil ejecucion. El señor Vega comprendió y caracterizó perfectamente el papel de Pancho y sin embargo, quisiéramos que no hubiera hecho mutilaciones en ciertas escenas, aunque alguna disertacion sea muy extensa. La actriz que representaba la joven Laura dió al carácter escaso colorido, y finalmente salió airoso de su cometido en el papel de Ricardo el señor Llavería... En las sucesivas representaciones, que bien las merece, la obra, saldrá sin duda mas ajustada. —S.

Revista teatral (fragment). (*Diario de Tarragona*, 23 de juny de 1876), p. 2. Sense signar

[...] Dejando estas para mejor ocasion estas y otras consideraciones pasaremos á ocuparnos, si bien con menos estension de la que quisiéramos y se merecen, de “Tants caps tants barrets” y “La ferida al cor”, obra la primera de don Eduardo Vidal Valenciano y del actor señor Roca la segunda.

Pertenece aquella al género verdaderamente cómico y no parece sino que el autor se ha propuesto imitar la comedia bretoniana, tanto en la forma correcta y siempre fácil como en la presentacion de tipos que el autor ha sabido pintar con facilidad y exactitud de colorido, circunstancias que se recomiendan siempre en el señor Vidal.

La obra abunda en chistes de buena ley, tiene situaciones esencialmente cómicas, y de aquí que el público ria continuamente en esta comedia que ha llegado á hacerse popular. La ejecucion fué digna en todo de la obra. Las señoras Pi, Abella y Monné y los señores Roca, Isern, Martí, Girbal, Carreras y Artiga satisficieron los gustos mas exigentes y merecieron los aplausos que resonaron varias veces.

Sabíamos que el señor Roca tenia talento; pero no le creíamos con conocimientos bastantes para escribir un drama, y mas de la índole de “La ferida al cor”. El autor se ha propuesto resolver un problema por demás difícil y delicado y un tanto antipático en el fondo, y salir airoso en su resolucion es alcanzar ya mucho.

Pero, ¿debe llevarse á la escena una situacion tan tirante como la del segundo acto? Nosotros solo diremos que no lo habríamos intentado; pero el señor Roca lo ha hecho, y mas aun, lo ha hecho bien. Dada la situacion, la lucha de los mas acendrados sentimientos se sucede naturalmente, y el autor hace gala de ellos, presentándolos vestidos con una versificacion fácil y á veces hasta elevada, sin caer por eso en el lirismo de que tanto se abusa por alguno de nuestros mas afamados autores. No podemos detenernos a citar torzos determinados; pero no debemos prescindir de señalar la preciosa tirada de versos que el autor pone en boca de la tirada de versos que el autor pone en boca de la señora Pi al sonar el ave Maria, la narracion que cuenta el señor Girbal y algunas escenas de los galanes jóvenes que desempeñaron los señores Isern y Carreras. La egecucion, confiada á los citados y á los señores Martí y Roca, fue acabada, y el público demostró su agrado llamando al autor y á los actores dos veces á la escena.

La seccion coreográfica ha estrenado un característico *paso escocés* [...].

En suma, las funciones han logrado llamar la atencion, y nuestro teatro ha vuelto á sus buenos tiempos.

Revista teatral (fragment). (*Diario de Tarragona*, 13 de juliol de 1876), p. 2. Sense signar

Durante la última semana se ha puesto en escena “La Dida”, obra del fecundo autor catalan don Federico Soler, Pitarra, que por ser bien conocida del público nos creemos dispensados de ocuparnos de su bondad literaria, limitándonos solamente á hacer constar que la aplaudida obra del vate catalan fué bien interpretada, mereciendo aplausos cuantos en su desempeño tomaron parte.

Pero la obra que ha merecido justamente llamar la atencion del público, y que juzgamos ha de proporcionar entradas á la empresa, es “En el puño de la espada”, del señor Echegaray. [...]

Variedades. (*Diario de Tarragona*, 11 de gener de 1878), p. 1-2. Sense signar

EL NUDO GORDIANO.

Drama en tres actos y en verso, de D. Enrique Sellés

Accediendo el Sr. Valero á las insinuaciones hechas días atrás para que nos diera á conoer la obra que encabeza estas variedades, anteanoche tuvimos el gusto de verla puesta en escena en nuestro coliseo á beneficio del Sr. Guitérrez.

Como no podía menos de suceder, tratándose de un drama de mérito tan extraordinario, lo más escogido de nuestra buena sociedad, que ya con anticipacion había agotado las localidades del patio, palcos de platea y principales, ocupaba momentos antes de descorrer la cortina sus respectivos asientos; sucediendo lo propio en el resto de las localidades, y entrada general que desde los primeros momentos se vieron invadidos por una numerosa concurrencia ansiosa de conocer las bellezas que el señor Sellés pone de relieve á los ojos del público, con una delicadeza y sentido poético dignos de imitacion, y que algunos autores han olvidado ó querido olvidar, posponiéndolo á la dignidad sus medros particulares, escribiendo obras que el sentido comun rechaza, aun cuando para honra de nuestro país no deben su origen á nuestra patria.

Aunque en nuestro periódico no acostumbramos á publicar poesias, vamos hoy á copiar unos párrafos de un respetado revistero intercalando algunos

del drama que nos ocupa.

El primer acto es un modelo de esposicion: la sorpresa de Cárlos, el marido honrado y feliz, que vive confiado en el amor de su esposa, al conocer de pronto su engaño y su desdicha, está presentada con mucha novedad y al mismo tiempo con gran verdad. Hay reunion y fiesta en su casa: todos están alegres y divertidos. Una carta encontrada en el suelo por un curioso, descubre una cita: una mujer casada sin duda, pues así lo indican los términos del billete, ha de bajar al jardín dentro de un momento. ¿Quién será? Desean saberlo los que se han enterado del caso. ¿No es un tema muy á propósito para la maledicencia de los salones? Cárlos trata de evitar ese escándalo: acechará á la culpable, la detendrá en su camino. Y la sorprende, en efecto, ¡y si es su esposa!

¿Por qué y cómo ha caído Julia? No nos lo dice el autor y ha hecho bien. No se ha propuesto estudiar por qué pasos se desliza la muger en la senda del vicio, sino presentarnos la situacion del marido y de la familia, despues de esa caída. Para esplicar la falta de Julia, ó habria tenido que atenuarla, que dorarla, como hacen otros dramas (verdaderamente inmorales), ó pintarla con toda su repugnante desnudez, y esto no hubiera sido dramático. La esposa adúltera, en toda la groseria de su falta incalificable, hubiera ofrecido á los ojos del público una figura repugnante, insostenible en las tablas. Nuestro poeta ha velado esa figura con mucho arte. Hubiera hecho mejor, en nuestro concepto, manteniéndola velada hasta el fin. En el segundo, y aun mas en el tercer acto, penetra en el interior de Julia, y al mostrárnosla desdichadísima en el seno de su criminal pasion, pero insistiendo en ella y dejándose llevar por la corriente del vicio, falta lógica y consistencia en su carácter. En el último acto, sobre todo, dice y hace cosas contradictorias, que no están bastante bien esplicadas.

Pero el drama está en otra parte; está en el conflicto en que se encuentra el marido desde el punto que se convence de su desgracia. El primer recurso á que apela es al de una amistosa separacion, que cubra las apariencias, para lo cual se finge él culpable de un devaneo, que ha promovido la indignacion de su muger. ¡Primer paso en el doloroso calvario de la familia, que comienza por arrancar una hija inocente al amor de su madre!

La separacion amistosa no sirve de nada, si: sirve para que la culpable esposa dé rienda suelta á su liviandad. No se ha logrado el objeto: lejos de cubrir las apariencias, el marido ve

que se ha hecho pública su afronta. Esto es el segundo acto: el encuentro en la sociedad, frívola y maldiciente, del esposo, que ama aun á su muger y lamenta su extravio, y de la adúltera que hace alarde en los salones de su criminal pasion.

El monólogo de Cárlos cuando encuentra á su muger, revela con frases elocuentísimas la amarga situacion del esposo burlado.

¡La he visto! con tintes rojos
de rubor, mal escondido
el rostro. ¿Qué te ha valido
ocultarlo de mis ojos,
si hay espejos confidentes
donde tu faz se retrata
como el cieno se delata
bajo el cristal de las fuentes?
[...]

Consecuencia: un duelo, que no produce otro resultado que recibir el marido una estocada del robador de su honra; y la resolucion que aquel toma de impedir las liviandades de su muger, encerrándola en su casa.

El encierro, la sujecion, la violencia no pueden resolver nada en el terreno moral. ¿Qué hará Carlos? Un personaje que en el drama representa el espiritu egoista de las conveniencias sociales, le propone el divorcio, que rechaza el marido en el siguiente diálogo, que es uno de los pasajes de la obra en que mas se transparentan las quejas contra la presente organización social, consideradas por algunos como generadores de este drama:

SEVERO. ¡No hables tan alto! Ten juicio.

CARLOS. ¡Eso! Silencio en redor,
para que se oiga mejor
la carcajada del vicio.
Cúbralo un tapiz espeso
aunque á su través, sonoro,
salga el grito del decoro
con el chasquido del beso!

SEVERO. En paces con la apariencia
hay que vivir.

CARLOS. Con el mal

SEVERO. La atmósfera social
pesa mas que la conciencia.

CARLOS. Pues bien: las leyes sociales
y las que puso Dios, (señala al corazon).
van á tratar como dos
cordialísimos rivales.
Si ha de exigirme templanza,
vuélvame la sociedad
mi amor, mi tranquilidad...
[...]

Julia, que es una mujer incorregible, se revela contra la esclavitud á que su marido la condena, y se escapa de casa con el indigno amante. Cárlos corre tras ella, la sorprende en la

calle y la mata de un pistoletazo. Su honra está vengada; el nudo gordiano, que no habia medio de desatar, está cortado.

Hé aquí este trágico final del drama:

FERNANDO. ¡Muerta! ¡Y en la calle!
CARLOS. ¡Sí!
 ¡Qué hicieras tú? Se fugaba:
 Mi nombre en la calle estaba
 ¡y en ella lo recogí!
 ¡Cerca un coche; en él su amante;
 ella hacía él, los ví, cegué,
 tiré, cayó, la besé
 y, en mis brazos espirante,
 la satisfaccion primera
 de mis celos vi pagada,
 ¡que así su última mirada
 fue para mi toda entera!
 ¡Y díome orgullo y terror
 ver cómo, al espanto abiertos,
 miran unos ojos muertos
 á un honrado matador!

El drama concluye presentándose la justicia á prender al homicida, y de esta escena copiamos algunos de los últimos versos, que son éstos:

CARLOS. (*Al inspector*) Yo he matado á esa mujer.
INSPECTOR. Preso á la ley, y al juzgado.
MARIA. ¡Es mi padre! ¡Si es honrado!
CARLOS. ¡Ahora lo comienzo á ser!
 Perdónadme el desconsuelo
 que os causa mi pasion loca.
MARIA. ¡Sí! (*Abrazándose á Carlos.*)
CARLOS. ¡Es el perdon de tu boca,
 perdon que baja del cielo!
 (*Al inspector.*) Vamos.
 (*A Severo y Fernando*)
 ¡Amparad los dos
 á esa huérfana inocente!
MARIA. ¡No! ¡Voy con él!
SEVERO. (*Deteniéndola.*)= ¡No, detente!
MARIA. ¡No me dejes, padre!
CARLOS. ¡Adiós!
FERNANDO. ¿Y así al amor sin abrigo
 deja la ley tutelar?
MARIA. ¡Padre!
FERNANDO. ¿Y la honra del hogar?
CARLOS. ¡Se va á la cárcel conmigo!

A la sobriedad, verdaderamente magistral, de la accion y á la forma literaria y magnífico ropaje con que reviste el Sr. Sellés su drama, corresponde un diálogo vivo, enérgico, conciso y sentencioso, en el que relampaguean continuamente los pensamientos mas profundos, las frases mas intencionadas y los rasgos mas atrevidos y felices. Algo de esto habrán notado ya nuestros lectores en los breves trozos copiados mas arriba.

Respecto á la ejecucion no se puede exigir más tratándose de un teatro de tercer orden, así es que el Sr. Valero consiguió arrancar espontáneos aplausos del auditorio, haciendo notables esfuerzos para que el drama no decayera, las Sras. Segarra y Blanca y los Sres. Gutiérrez, Gil y Lastra, siendo llamados al palco escénico al finalizar todos los actos.

para terminar solo nos resta felicitar al poeta

el teatro español, con una joya de inestimable mérito literario.

“Entre el telar y el foso IX. El baile en el teatro”. (*La Vanguardia*, any XXIV, n. 11.583, 25 de maig de 1905), p. 6 i 7. Marcos Jesús Bertran.

No entran en mi brevísimo inventario las danzas antiguas, dichas sagradas entre egipcios y entre griegos; las *pyrricas*, las *píthicas*, *neméénicas*, *dionísíacas*, *andróginas* y bacanales, porque éstas, si acaso se remedan en el teatro, es en las funciones de ópera y aun en tal grado de convencionalismo que ni de ellas quiero acordarme.

Vóime directamente hacia lo nuestro, hacia lo castizo; siquiera sea pasando también de largo por el período en que las bailarinas gaditanas apasionaron á la vieja Roma é inspiraron los epigramas de Marcial y las endechas de Plinio, de Petronio, de Silas Itálico, de Appio y de Strabon: tiempos aquellos de la famosa *Telethusa*... tiempos en que sonara por la primera vez el vivaracho casteñeteo de los inquietos *crótalos*, que andan por el mundo repiqueteando desde hace dos mil años.

Antes de que la práctica de poner en acción los misterios religiosos y las más enrevesadas parábolas bíblicas, abriera camino y allanara obstáculos á las representaciones teatrales, nuestros pueblos castellanos diéronse al ejercicio de los torneos, las escaramuzas, los estafermos, el bofordar (1), los pasos-honrosos y las corridas de toros en los que acreditaban su valor y destreza, rompiendo lanzas, corriendo reses para celebrar acontecimientos dignos para ellos de celebrarse.

Ruando en sus briosos corceles se congregaban en el coso, luego yantaban en las mesas principales y á seguida *danzaban*, moros y cristianos.

«Y no solo se usaban estas diversiones y recreos en los palacios de los reyes de los grandes sino también en los de prelados muy graves. El año de 1324 celebró un Concilio provincial el Arzobispo de Toledo, don Juan, y entre otros desórdenes, que reprehende en el clero y en otros feligreses, se duele de que entren en las casas de los eclesiásticos ciertas mujeres á escandalizarlas con sus dichos y hechos», dice Pellicer; y añade que «el señor Ramos del Manzano alegra también el mandato de este celoso Arzobispo, y dice que estas mujeres serían, sin duda, histrionistas y cantarinas, y por consiguiente saltatrices».

Los sacerdotes, llevados de los gustos de la época, y con objeto de hacer fácilmente penetrables las verdades dogmáticas, y, al mismo tiempo, con ánimo de aleccionar en el bien á sus feligreses, cedieron en eso de las representaciones sacras; y naturalmente, hubieron de echar mano de un lenguaje comprensible para todos.

El arte de la danza estaba tan en boga en la Edad media, y ejercía en España tal imperio, que hasta de él usó la santa iglesia de Toledo para dar mayor esplendor á sus fiestas solemnes.

Para nadie es una revelación lo de las farsas que se representaban en los templos, como nadie ignora que antiguamente se bailaba en las catedrales.

Dice don Leandro Fernández de Moratín, que «las fiestas eclesiásticas fueron las que dieron ocasión á nuestros primeros ensayos en el arte escénico, y los individuos de los cabildos nuestros primeros actores» (2).

En todas estas fiestas, como he dicho, había gran parte de danza, que más tarde, al pasar de la iglesia á las plazas públicas y hasta á algunos locales cerrados, hubo de dar motivo á que el propio rey Don Alfonso X declarara «infames á los que por dinero ejecutaban las habilidades de la pantomima, *bailar*, cantar y tañer» (3); prueba de que toda Castilla estaba ya llena de trovadores, *juglares* y *juglaresas*, *bailarines*, representantes y ministriles, mimos, saltimbanquis y otros bichos de semejante ralea (4).

Esta malquerencia provenía sin duda de la misma alta consideración en que la danza estaba, pues lo que se condenaba no era el ejercicio, sino el cobrar dinero por él. En la coronación de Don Alfonso IV de Aragón (1328), el propio infante Don Pedro, conde de

Ribagorza y hermano del rey, y los ricoshombres, cantaron y *bailaron* varias coplas compuestas por el mismo infante.

En el reinado de Don Juan II hicieron composiciones para *recitar danzando* el propio monarca, su privado don Álvaro de Luna, el marqués de Villena, don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, y el mismo Juan de Mena.

Parte principal de toda fiesta palatina fueron *las danzas*, entonces más que ahora; y no será preciso citar ni aun las que en 1436 y 1440 presenciaron en Soria y en Logroño el rey de Castilla y su hermana la reina de Aragón; las organizadas por Pedro Velasco, conde de Haro, por el ya citado marqués de Santillana y las del mismísimo Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, que se celebraron en Briviesca en 1446.

Los concilios de Aranda (1473) y el de Toledo (1565-66) prohibieron terminantemente toda participación de las mujeres en las funciones de iglesia, mandando la propia autoridad del rey que «en las iglesias y conventos sólo se representaran comedias puramente ordenadas á devoción.»

Las tempranas producciones del marqués de Villena, Juan de la Encina, Rodrigo de Cota, Fernando de Rojas, Francisco Villalobos, Bartolomé de Torres Naharro, Vasco Díaz Tanco, Cristóbal Castillejo y Gil Vicente, dieron á las representaciones tan discreto rumbo, que bien podían considerarse condenados ya para siempre los pasados atrevimientos y deslices, y encauzado por próspera corriente el teatro español, aún en mantillas, y ya dispuesto á vestir el espléndido ropaje de aquel á quien Cervantes llama «mónstruo de la naturaleza», el gran Lope de Vega Carpio.

El baile, compañero inseparable de la poesía, siguióla hasta la luz de las candilejas, encaramándose en el escenario á medida que se iban presentando en las reuniones caseras y en la plaza pública; de tal modo y con tan buena traza, que su intrusión en el teatro puede señalarse con las fechas de su presentación en el mundo.

De los primeros, y uno de los que mas dieron que hacer y que decir, fué la zaragatera *Zarabanda*, de la que asegura don Casiano Pellicer que, «con *la Chacona*, fué el baile más famoso y provocativo, que sólo se diferenciaba de su hermana en ser más deshonesta, la cual iba acompañada de otro baile llamado *el Escarramán* (5)».

Data *la Zarabanda* de allá por los años de 1588, y es fama que fué diabólica invención de «una mujer de estragada vida». El padre Juan de Mariana insinúa que fué obra de alguna *histrionisa* ó cosa que lo valga, y hay datos para creer no sólo que nació en España, sino en la propia Sevilla (6).

Don Francisco Asenjo Barbieri, sacándolo de un libro de Esquivel Navarro, hace constar que los bailes llamados *Rastro*, *Jácara* y *Tárraga* eran la misma cosa que la *Zarabanda*, siendo, añade, muy semejantes á los jaleos y danzas de castañuela que hoy se usan en nuestros teatros y en los saraos de la gente del bronce (7).

Tal llegó á ser de licenciosa *la Zarabanda*, que se la fué relegando á ciertos lugares no muy frecuentados á la luz del día, y llegó á ser cosa calificada de prohibida (8).

Tales remilgos y pudores ante los bailes de alegre naturaleza, fueron aprovechados por las danzas serias, que llegaron á adquirir verdadera importancia. En el palacio real era oficio de mucha monta el de maestro de danzas de Su Majestad el Rey, y recuerda Barbieri que don Diego Fernández, que lo desempeñara en el año 1570, disfrutaba anualmente 30.000 maravedís de gajes, 120 ducados de ayuda de costa, un vestido nuevo y una ración diaria de paja y cebada para su mula.

La Pavana quedó admitida como la danza obligada en todas las reuniones de alto copete y hasta en las del regio alcázar; pues no es ningún secreto el que «para solemnizar la jura del príncipe de Asturias, después Felipe IV (que se hizo el domingo 13 de enero de 1608), hubo en palacio un sarao, y en él danzaron una *pavanilla de tres*, de una parte Felipe III, el duque de

Cea y el conde de Saldaña, y de la otra la reina Doña Margarita, doña Catalina de la Cerda, duquesa de Lerma y doña Juana de Portocarrero (9)».

La seriedad de tales danzas, más que al gusto del pueblo, hubo de amoldarse á la adulación cortesana; y hácelo creer tal como lo digo el hecho de que, si bien la villa de Madrid elevó á la majestad del rey un extenso memorial, pidiendo, entre otras cosas, que cercenase de las comedias los bailes y músicas deshonestas, «para que ni hombre ni mujer *baile ni dance* sino los bailes y danzas antiguos y permitidos, y que provocan sólo á gallardía y no á lascivia», por otra parte, y por aquello de que no hay bien que por mal no venga, en el mismo año de 1614 la falta del picante aliciente de los bailes en las comedias, fué gran parte á que los contadores de los cuatro hospitales que en Madrid á la sazón había, dieran unos informes ó relaciones originales en los que se declaraba sin ambages que el pueblo había más usado de apariencias de moralidad que de franqueza. El contador del hospital de los Desamparados dice textualmente que la renta de las comedias «le valía mucho menos por falta de concurrentes á ellas, y esta falta provenía por no haber buenos autores (de compañía) *ni bailes de mujeres en ellas*».

No podía el pueblo español avenirse fácilmente á que le quitasen, ó le hicieran de difícil goce, algo que él mismo había creado: los bailes que se llamaron *de cascabel*.

(1) El *bofordear* «consistía en arrojar los caballeros desde cierta distancia varas y lanzas á un tablado, y arrancar de él alguna tabla, haciendo antes medida ó cortesía á las damas, y hablándolas, como lo hizo Zorrequin Sancho, diciendo: *Otead, otead, dueñas nobles*; y arrojando una lanza *firió bien en el tablado*, pero no desencajó ni echó á tierra ninguna tabla». —Casiano Pellicer: *Origen y progresos del histrionismo*, pág. 4: la cita está tomada por Pellicer de la *Historia de las grandezas de Ávila*: segunda parte: fol. 37.

(2) *Orígenes del Teatro español*: Bibl. Rivadeneyra, pág. 154.

(3) Ley IV, tít. VI, parte VII.

(4) Jovellanos: *Memoria sobre las diversiones públicas*.

(5) Pellicer: *De los orígenes de la comedia y del histrionismo en España*, lib. I, página 127.

(6) El doctor Jerónimo de Huerta, en el prólogo del *Florando de Castilla*, hace indicaciones acerca del origen indiano del baile citado, y recuerda una *jácara que andaba en el público por los años de 1588, titulada: La vida de la Zarabanda*.

(7) F. A. Barbieri: *Danzas y bailes de España en los siglos XVI y XVII*, cap. III.

(8) En un «Método para tañer la guitarra á lo español», original de Luis de Briceño é impreso en París en 1626, están conservados los romances del *Villano, la Zarabanda y la Chacona*, todos en sus dos maneras.

(9) Biblioteca Nacional: M. S. —H. 49.

“Entre el telar y el foso IX. El baile en el teatro [i 2]”. (*La Vanguardia*, any XXIV, n. 11.609, 20 de juny de 1905), p. 4. Marcos Jesús Bertran.

Aunque, realmente, la principal diferencia entre las *danzas de cuenta* y las *de cascabel* estriba en que éstas se cantan y aquéllas no, al pasar de los salones al escenario parece como si se prescindiera de esta distinción; y según conviene á las conveniencias de la escena y á las probabilidades de éxito, así se cantan jácaras y seguidillas, jotas y fandangos como rigodones y polkas, mazurcas y vales y hasta cake-walks.

Ya en la segunda mitad del siglo XVII había muchos actores que cantaban y bailaban, y en todas las compañías, estables ó trashumantes, que desde principios del XVIII han sido por los corrales y teatros españoles, constaba detalladamente si tal ó cual actor ó actriz sabía cantar, cuando llegara el caso.

Danzas como la *Chacona*, *Tárrega*, el *Canario*, las *Gambetas*, el *Gateado*, *Al villano se lo dan*, la *Jácara*, el *Pedro Martín*, la *Gallarda*, el *Rugero*, la *Marizápalos*, la *Capona*, el *Pie de gibaio*, el *Escarraman*, las *Zapatetas*, el *Guíneo*, el *Zarambeque*, el *Polvillo*, el *No me los ame nadie*, y la escandalosa é incitativa *Zarabanda*, frecuentaron los escenarios de entonces, como luego las seguidillas y el bolero, las jotas y el zortcico, la sardana, el fandango y el cante y baile flamenco; como ahora las polkas y las mazurcas y el can-can.

Actualmente, los bailes, con raras excepciones, tienen bien poco de castizos.

Lo castizo son las *Seguidillas*, padre y compendio de casi todos los citados y baile el más genuino y de más miga y enjundia de esta tierra; siquiera no admita más competencia que la del *Bolero*, su hijo legítimo y heredero universal.

No hay baile alguno, en ninguna nación del mundo, que tenga más expresión en los ademanes, mayor actividad, brillantez, sandunga y gallardía en el contoneo, más garbo y brío en el bracear, ni tanta intención en las *coplas*, donosura en los *estribillos*, zalamería en las *pasadas*, y aquella arrogancia en la breve suspensión de los *desplantes*, que le sacan á uno de quicio y le levantan en vilo, antes de arrancarse subrayando las donosuras é incitaciones del rostro y del cuerpo con el súbito repiqueteo de las vivarachas castañuelas.

Con variaciones poco esenciales, dando más viveza á las vueltas, mayor desembarazo á los movimientos, más gracia al meneo de las caderas y desahogo al doblar de las piernas y al arquear de los brazos, las *seguidillas* han venido siendo el baile más genuino y castizo en España; y, por lo mismo, el que mejor se ha adaptado á las mudanzas de las épocas y al incesante evolucionar de las costumbres y hasta á los azares de la política, pero, sin desfigurarse nunca ni darse por vencido.

A mediados del siglo XVIII tomaron el nombre de *rolero*, bien porque Antonio Boliche, despabilado bailador, supiera imprimirlas cierta apariencia de novedad, bien porque la rapidez de los volteos le diera carácter de verdadero vuelo.

Lo cierto es que manchegas ó sevillanas, chambergas ó boleras, las *seguidillas* son en España tan populares y tan castizas como en Francia la *quadrille* y la *bourré*, en Inglaterra el *gigue* y el *hornpipe*, en Italia la *tarantella*, la *forlana* y la *saltarella*, en Suiza el *aelperkilu*, en Austria la *tamascha* y el *kolo*, en Hungría las *czardas*, en Grecia la *candiota* y el *tratta*, en Rusia el *korovod*, el *trepak*, el *kanaïka* y el *koppak*; en América, allá por el Norte, el *cake-walk*, y por el Sud la *chica*, la *candeca* y la *Kalenda*.

El *Bolero* alcanzó, desde 1770, categoria de «alarde de españolismo». Influyeron tanto en el ánimo de los políticos de Carlos III las habilidades bolerógicas de la *Galguilla* ó la *Chaseint*, como los discursos de Squilace y del marqués de la Ensenada.

A. Morel-Fatio, en sus *Etudes sur l'Espagne*, cita los amores del príncipe Manuel Salm con una tal Manolita, bailarina gaditana «de singular *meneo*».

Por la misma época, el conde de Aranda y Castelflorite, embajador de España en París, daba gran escándalo por la disipada vida que compartía, ya con la célebre *mademoiselle Lolotte*, ya con *mademoiselle Marin*, morena traviesa, de parleros ojos y extraordinaria sandunga.

las dos eran bailarinas, y es fama que, por disputársele, ambas rivalizaron en mérito y asiduidad bailando *seguidillas-boleras* y trasladando ó reconstituyendo allá en París, la escandalosa existencia que llevaban en España los socios de *La Bella Unión* (1), agrupación de aristócratas tunantes tales como el marqués de Peralada, el conde de Clavijo, Melgarejo y otros, cuyas hazañas dieron celebridad á *boleras* como la Gertrudis, Mariquita la Andaluza, la Nardeta y más y más.

Luego ya el bolero fue cosa tan en uso y tan considerada, que no se desdeñaron de bailarlo las damas más encopetadas de las cortes de carlos III y de su hijo y hasta de su nieto.

En el «baile al uso y danz antigua», el Solitario dice que *las seguidillas* y el *fandanto* alcanzaron lugar y plaza en todas las funciones públicas, cerrándose siempre con ellos los grandes bailes (2).

Y no hay que añadir que durante la primera mitad del pasado siglo no hubo coliseo, tertulia ni teatrillo donde no fuese solicitado el concurso del sabrosísimo *bolero*.

En todos los teatros de España, después del «sainete y tonadilla» se bailaba la *guaracha*, tal vez el *padedúo* y la *contradanza*; acaso el *minué escocés*, algunas veces el *arlequín*, y casi siempre el *bolero*.

Durante la pasada centuria brillaron en esta tierra de bendición estrellas de verdadera magnitud, portentos de gracia, de habilidad, y de arte; si señor, de arte.

Arte castizo, arte propio.

Nosotros no tuvimos, como en Francia, aquellas celebridades de *ballet* que se llamaron los maestros coreógrafos Luis Pecourt, Rameau, Boutteville, Saint-André, Ballon y el compositor Lulli. No son ciertamente compatriotas nuestras aquellas Mademoiselles Prevost y Guinart, ni la sin par Sallé, ni la Bárbara Campanini, llamada *la barbarina*, ni Emma Livrey, ni la Camargo

cette admirable gigotteuse

grande croqueuse d'entrechats

ni la Vestris, ni aquella graciosa Allard.

No alcanzamos nosotros el refinado convencionalismo de aquellos *ballets* de Luis XIV y Luis XV; ni nos hizo falta.

Pero mientras las celebérrimas María Taglioni, Carlota Grisi, Lucila Grahm y Fanny Cerrito bailaban aquel *pas de quatre* compuesto por Julio Perrot y que hizo memorable la noche del 12 de julio de 1845, en el teatro de S. M. en Londres, aquí se deleitaban nuestros abuelos con los *jaleos* de la Gui Stephan, los *óles* de Pepita Vargas y los *boleros* de Julia Ferrer, la *Ferrerito*.

Cuando en Francia la manía de bailar llevaba á las gentes del primer Imperio «chez Ruggieri», «chez Maudit» ó «chez Lucquet» aquí el *fandango* y la *cachucha* hacían el gasto con el óle y el jaleo, el bolero y el zapateado; siempre más artísticos y más... limpios, que las «quadrilles» y las polkas *echevellées*, que desde los días de la Revolución hasta cincuenta años más tarde, dieron lamentable fama de obscenos y groseros al Mabilie, al *chez Musard* y al Ranelagh.

Menos aficionada aquí que en Francia la gente á tomar parte en los espectáculos, se deleitaba nuestro público desde las butacas, admirando la extraordinaria belleza de Manuela Perea, la *Nena*, los *bienparados* de Matilde Estrella y la gracia picante de Lola Monterito; como antes admirara las habilidades de la celinda y la Almanzora y de aquella protegida de la *Malibrán* que se llamó Antonieta Merli-Clerici, más tarde princesa Filangieri.

Ellas fueron las reinas de la escena como luego lo fueron en Italia y en España la Piteri, en Paris Rosita Mauri; como ahora lo son Gracia Vargas, la Otero, la Chavita, la Tortajada, la Guerrerito, las hermanas Saharet y la gitana Zazita.

Estas son las que han heredado alguna de las cualidades castizas que hasta los albores de la carrera escénica de la Mauri cimentaron allá en los tiempos de Esquivel Navarro, los Pastranas, los Tirado, Almena, Ramos, y aquel Estela Morales, inventor de las *vuelas de pecho*, y «el primer mártir» de la invención; habiendo autores que afirman que esta sola mudanza tiene llevada más gente á los cementerios que las pulmonías en Madrid, y en Andalucía los tabardillos pintados (3)».

Aquel arte, sobre cuyos cimientos reconstruyeron el Rondeño y Pérez y luego Ricardo Moragas: mientras Biosca se esforzaba por aclimatar aquellos pastorales y *trenis* dobles, molinetes, entrelazados, caduceos y figurones de «la hermosa sostenida», la *zelosa*, los walses del cruzillo y otras donosuras extranjerías como los rigodones y contradanzas de «la ligera Lucinda» y «la linda Galatea» (4).

Mi buen maestro don Felipe Pedrell, que donde quiera que esté será nuestra cabecera, decíanos que «hemos reaccionado, sin duda, suprimiendo aquellos estimables bailarines del cuerpo de baile, aquellos *ninfos* de pelo cortado á la romana, embadurnados de ocre y carmín, que sonreían ticianescamente ensanchando de oreja á oreja la comisura de la boca; aquellos *boleros* robadores de corazones y de *boleras robadas*, que se dejan robar» (5).

En lo de los *ninfos* bailarines estoy conforme; en lo de las boleras y aún de los boleros, no.

Porque más arte, más refinamiento habrá en la bailadora española castiza, que baila con su propia sombra y que escarcea y engaratusa los pies, y los baraja, vibra y hondea, «como el escardillo y sus resplandores en la pared, y que los teje y trenza como los bolillos en manos de la encajera», que no en el desenfrenado *fricassée* ó en el frenético *chachut*.

Y aún estoy tentado por decir que prefiero á esas danzas de un acrobatismo obsceno, el braceo y las pataítas de la bailaora flamenca de rompe y rasga.

Y cuenta, lector asustadizo, que no me hubiera hallado bien con aquellos súbditos del rey de Nápoles Don Fernando III que toleraron que «todas las bailarinas de su reino llevasen calzoncillos verdes hasta las rodillas, por donde más parecían ranas que mujeres (5)[»].

Me ratifico en mis declaraciones.

Prefiero el arte especial de la Sarneta, la Trini, la Serrana y las Silleras, las Coquineras y las Macarronas; acompañadas, por supuesto, de los jipíos y *melancolías* del Silverio, el gran Silverio Franconetti, del *Canario*, el *Troní*, el Mellizo y el *Mochuelo* y aún del Fosforito; y de los rasgueos de tocaores tales como el maestro Patiño, el Juan Breva y Antonio Revuelta, que no los dislocados *brisements* y *grand-ecarts* de la *Goulue*, la *Grille-d'Egout* ó Mademoiselle *Nini-Patte-en-l'air*; el hampa de las danzantes de *Café-concert*, á las que inútilmente quiere encauzar hacia más pulcras orientaciones la delicada bailarina danesa Carlota Wiehe.

Prefiero, cuanto á arte de danzar, lo dicho. (7), cuanto á indumentaria, las basquiñas de muer, las escofletas de *fandango*, y sobre todo la graciosa mantilla de esparto ó de tafetán, los peinados de rodete, el corte de las cotillas, el garboso caído de la falda, siempre ornada de vuelos y faraláes, ó sobrepuesta de redes de madroños ó aliñada de volantes caireles; los lazos de pecho y perendengues de que la maja surtió á la manola, y los aiosos pliegues del mantón de la chula madrileña ó la bata de percal de la gitana, que no la apoteosis de sedas y de tules, verdadero índice de erratas con que las bailarinas *españolas* suelen presentarse actualmente ante nuestro público y ante los extranjeríos.

... En el pelo, una flor de trapo, el cuerpo, muy ceñido y descotado; con un remedo de *taleguilla* cuajada de cabujones de perlas y de colgajos de turquesas ensartadas como las cuentas de un rosario; ajustado á las inquietas curvas de la cadera, un breve recuerdo de mantón de

espumilla; y ya desde allí hasta cerca del suelo, un derroche de pliegues y de bordados, de tules y de cintajos, cubriendo todo ello un caudal inmenso de farbaláes y acordonados de finísima gasa de mil colores, que aparecen como una madeja de luces destrenzada al levantarse la falda con tal objeto, haciendo balancear desde los hombros sendas cuerdas de madroños colosales, como dos ristras de ajos: y en los tobillos, dos brazaletes, como grillos de oro.

MARCOS JESÚS BERTRÁN.

(1) *Diaries and correspondance of James Harris, first earl of Malmesbury*, Londres, 1843, tomo I, pág. 57.

(2) El Solitario: *Escenas andaluzas*, página 312.

(3) El Solitario: *El Bolero*, pág. 43.

(4) Arte de danzar: Biosca: 1.832.

(5) LA VANGUARDIA: Quincenas musicales: 15 abril 1902.

(6) Don Juan Valera: Estudios críticos. Tomo II, pág. 109.

(7) Aunque algunas veces el baile en el teatro solo sea motivo de «final de acto», y esté llevado tan fuera de sazón como en aquella zarzuela olímpica en que todo un dios trata de poner coto á los disparates bufonescos de sus colegas, espetándoles esta orden.

Cada mochuelo á su olivo,

Cada dios á su desván:

Con tan plausible motivo

Bailaremos un «can-can».

Segona part. Anàlisi del repertori

1. Dades globals

Taula 4.1. Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera: repertori, locals i companyies

Gènere	Declamació	Sarsuela	Òpera	Altres
Temporada				
1. Temporada 1863-1864	SC			
2. Temporada 1864-1865	SC			
3. Temporada 1865-1866	3.4			
4. Temporada 1866-1867	4.4			
5. Temporada 1867-1868	5.4			
6. Temporada 1868-1869	SC			
7. Temporada 1869-1870	7.3			
8. Temporada 1870-1871	8.3			
9. Temporada 1871-1872	9.2			
10. Temporada 1872-1873	10.2			
11. Temporada 1873-1874	11.2			
12. Temporada 1874-1875	12.2			
13. Temporada 1875-1876	13.5 13.5.1			
14. Temporada 1876-1877	14.5			
15. Temporada 1877-1878	15.1			
16. Temporada 1878-1879	16.2			
17. Temporada 1879-1880	17.3			
18. Temporada 1880-1881	18.2			

Taula 4.2. Campos de Recreo: repertori, locals i companyies

Gènere	Declamació	Sarsuela	Òpera	Altres
Temporada				
1. Temporada 1863-1864	SC			
2. Temporada 1864-1865		2.3	2.4	
3. Temporada 1865-1866	3.3.1		3.3	
4. Temporada 1866-1867	4.2			
5. Temporada 1867-1868			5.3	
6. Temporada 1868-1869	6.2			
7. Temporada 1869-1870	SC			
8. Temporada 1870-1871	SC			
9. Temporada 1871-1872	9.4			
	9.5			
10. Temporada 1872-1873	(10.3)			
11. Temporada 1873-1874	SC			
12. Temporada 1874-1875	(12.2)			
13. Temporada 1875-1876	13.1			
	(13.5.1)			
	(13.6)			
	13.7			
14. Temporada 1876-1877		14.6		
	14.7			
	14.8			
15. Temporada 1877-1878	15.4			
16. Temporada 1878-1879	(16.6)			
	16.7			
17. Temporada 1879-1880	17.4			
	17.4.1			
18. Temporada 1880-1881	SC			

Taula 4.3. Teatre Principal: repertori, locals i companyies

Gènere	Declamació	Sarsuela	Òpera	Altres
Temporada				
1. Temporada 1863-1864	1.1			
			1.2	
2. Temporada 1864-1865	2.1			
		2.2		
3. Temporada 1865-1866	3.1			
		3.2		
4. Temporada 1866-1867	4.1			
			4.3	
5. Temporada 1867-1868	5.1			
		5.2		
6. Temporada 1868-1869	6.1			
	(6.2)			
	6.3			
7. Temporada 1869-1870		7.1		
	7.2			
		7.6		7.5
8. Temporada 1870-1871	8.1			
	8.2			
		8.4		
	8.5			
				8.6
9. Temporada 1871-1872	9.1			
		9.3		
10. Temporada 1872-1873	10.1			
	10.3			
	10.4			
	10.5			

Gènere	Declamació	Sarsuela	Òpera	Altres
Temporada				
11. Temporada 1873-1874	11.1			
		11.3		
	11.4			
12. Temporada 1874-1875	12.1			
	(12.2)			
		12.3		
		12.4		
		12.5		
			12.6	
13. Temporada 1875-1876			13.2	
	13.3			
	13.4			
	(13.5.1)			
	13.6			
14. Temporada 1876-1877	14.1			
		14.2		
			14.3	
	14.4			
15. Temporada 1877-1878	15.2			
	15.3			
16. Temporada 1878-1879	16.3			
				16.4
	16.5			
	16.6			
17. Temporada 1879-1880	17.1			
		17.2		
18. Temporada 1880-1881	18.1			

5. Repertori en català o bilingüe (1864-1880) per autors (ordre alfabètic)

Taula 8.1 Obres líriques catalanes o bilingües més representades en el període (1864-1880)

Freq.	<i>Títol</i>	Autor (any)	Gènere	Dates	Observacions
22	<i>A l'altre món</i>	Josep M. Arnau	Comèdia bilingüe en dos actes	20.10.1867 / 03.12.1879	Estrenada al Teatre Variedades el 28.06.1865. Estrenada a Tarragona per la companyia de Fernando Guerra (5.1).
22	<i>Lo diari ho porta</i>	Eduard Aulés	Humorada/peça còmica/comèdia/joquet en un acte en català	09.04.1871 / 01.02.1880	Estrenada al Liceu el desembre de 1870. Estrenada a Tarragona per la companyia de <i>declamación</i> [2-4-1871 fins al 10-04-1871] (8.4).
20	<i>La teta gallinaire</i>	Francesc Camprodon	Comèdia/comèdia de costums/peça en un acte	17.04.1866 / 15.02.1880	Estrenada al Teatre Principal de Barcelona l'1 de maig de 1865. Estrenada a Tarragona per la companyia de José Sarmiento i Francisco Domingo (3.1)
17	<i>Cinc minuts fora del món</i>	Eduard Aulés Música “dels primers mestres de Europa”	Joquet còmic/ joquet líric/ peça /sarsuela catalana /comèdia/ joquet liricodramàtic /joquet còmic líric en un acte	02.10.1870 / 19.10.1876	Estrenada al teatre del Prado Catalán el dia 30.07.1870 per la companyia dels Bufos Arderiu. Estrenada a Tarragona per la companyia de l'ATCO i Emili Arolas (8.3) Tot i que té un parell de moments en què es canten obres com una ària de Meyerbeer (<i>Dinorah</i>) no es pot considerar com una obra lírica.
16	<i>Les joies de la Roser</i>	Frederic Soler i Hubert	Drama en tres actes	07.04.1867 / 13.03.1880	Estrenada al Romea per la companyia del Teatre Català el 06.04.1866. Estrenada a Tarragona per la companyia d'aficionats de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera el 07.04.1867.
16	<i>Tal hi va que no s'ho creu</i>	Eduard Vidal i Valenciano	Drama/comèdia en un acte	02.02.1865 / 14.03.1880	Estrenada per La Gata a l'Odeon el 24.11.1864 (MORELL 1995a: 215). Estrenada a Tarragona per la companyia de José Sáez (2.1)

15	<i>La dida</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Drama/comèdia en tres actes	09.08.1873 / 02.06.1879	Estrenada al Romea per la companyia del Teatre Català el 28.10.1872. Estrenada a Tarragona per la companyia de Lleó Fontova (10.3)
15	<i>La pubilla del Vallès</i>	Josep M. Arnau	Comèdia/drama en dos actes	15.11.1867 / 08.08.1880	Estrenada a l'Odeon per la Secció Catalana el 21.12.1865. Estrenada a la ciutat per la companyia de Fernando Guerra (5.1).
14	<i>Setze jutges (mengen fetge)</i> [Música de Pujadas]	Angelon i Broquetas, Manuel	Sarsuela en un acte	5.03.1864 / 26.08.1877	1858. <i>Sarsuela en un acte</i> . Gran Teatre del Liceu.
14	<i>La malvasia de Sitges</i>	Vidal i Torrents, Francesc de S.	Comèdia/peça en dos actes	23.01.1868 / 29.06.1878	17/07/1866. <i>Comèdia en 2 actes</i> . Camps Elisis. Estrenada a la ciutat per la companyia de Fernando Guerra (5.1).
13	<i>Els banys de Caldetes</i>	Arnau i Pascual, Josep Maria	Peça/comèdia en un acte	12.04.1868 / 14.07.1878	30/11/1865. <i>Comèdia en 1 acte</i> . Teatre Odeon. La Gata. Estrenada a la ciutat per la companyia d'aficionats de l'ATCO (5.4)
13	<i>Dorm!</i> [Música de Joan Rius]	Capmany i Pahissa, Narcís	Sarsuela en un acte	19.08.1877 / 19.06.1880	05/05/1876. <i>Joguèt còmic-líric en un acte i en vers</i> . Teatre Novetats. Estrenada a la ciutat per la companyia de Leandro Soto als Campos de Recreo (14.8)
13	<i>Una noia com un sol</i>	Vidal i Torrents, Francesc de S	Peça/comèdia en un acte	14.02.1864 / 31.10.1875	04.05.1861. <i>Comèdia en un acte</i> . Teatre del Circ Barcelonès.
12	<i>Un casament en Picanya</i> [Amb música de Juan García Catalá]	Palanca i Roca, Francesc	Sarsuela (de costums valencianes) en un acte	02.06.1868 / 15.04.1880	26/11/1859. <i>Sarsuela de costums valencianes en un acte i en vers</i> . Teatre de la Princesa.
12	<i>Primer jo!</i> [Amb Narcís Capmany i música de Josep Ribera Miró]	Colomer i Rogés, Conrad	Sarsuela en un acte	01.10.1876 / 04.02.1880	24/03/1873. <i>Sarsuela en un acte i en vers</i> . Teatre del Circ Barcelonès. Estrenada a la ciutat per la companyia d'aficionats de l'Ateneo Tarraconense i Sebastià Roca (14.5).
12	<i>Un pollastre eixalat</i>	Arnau i Pascual, Josep Maria	Peça/comèdia en un acte	06.04.1867 / 22.08.1878	22/07/1865. <i>Comèdia en 1 acte</i> . Teatre Variedades.

					Estrenada a la ciutat per la companyia de Manuel Gamir de Aparicio (4.1).
11	<i>L'esquella de la torratxa.</i> [Música de Joan Soriols]	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Sarsuela/gatada dramàtica musical/paròdia en dos actes	09.03.1865; 08.12.1880	11/04/1864. <i>Gatada dramàtica musical en 2 actes.</i> Teatre Odeon. Estrenada a la ciutat per la companyia de José Sáez (2.1)
11	<i>La tornada d'en Titó</i>	Camprodon i Lafont, Francesc	Peça/comèdia en un acte	19.02.1865 / 04.08.1878	05/08/1864. <i>Peça en 1 acte.</i> Camps Elisis. Estrenada a la ciutat per la companyia de José Sáez (2.1)
10	<i>La gran sastressa (de Mídalent).</i> [Música de J. Offenbach]	Vidal i Valenciano, Eduard	Sarsuela/paròdia en dos actes	29.06.1872 / 19.12.1880	21/05/1870. <i>Paròdia.</i> Teatre Novetats. Estrenada a la ciutat per la companyia de Tomàs Huguet i Manuel Rumià (9.3).
9	<i>La mitja taronja</i>	Arnau i Pascual, Josep Maria	Comèdia en tres actes	28.03.1870 / 10.05.1877	03/03/1868. Comèdia bilingüe en 3 actes. Teatre Romea. Estrenada a la ciutat per la companyia de Ricard Figuerola (7.2)
9	<i>Les tres alegries</i>	Arnau i Pascual, Josep Maria	Peça/comèdia en un acte	22.10.1870 / 24.08.1878	05/02/1869. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia d'Antonio Zamora (8.1)
9	<i>A pèl i a repèl</i>	Capmany i Pahissa, Narcís	Peça en un acte	17.03.1872 / 30.06.1878	06.1868. Joguet bilingüe en un acte i en vers. Teatre de la Zarzuela. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Balestroni i Sumalla (9.2)
9	<i>Un llaminer dins del sac</i>	Mora, Ramon	Peça/joguet/sainet en un acte	23.02.1864 / 11.01.1880	1861 [ed.]. Peça bilingüe en vers.
9	<i>Cor de roure</i>	Picó i Campamar, Ramon	Drama (tràgic) en quatre actes	14.03.1870; 14.03.1878	19.03.1869. Drama en 4 actes. Teatre Principal de Barcelona. Estrenada a la ciutat per la companyia de Ricard Figuerola (7.2)
9	<i>Cura de moro</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Comèdia/peça en un acte	07.02.1877 / 12.09.1880	07/12/1876. Comèdia en un acte. Teatre Romea. Teatre Català.

					Estrenada a la ciutat per la companyia d'Emilio Arolas (14.1)
9	<i>Les heures del mas</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Drama en quatre actes	22.07.1869 / 23.11.1879	19/03/1869. Les heures del Mas. Drama en 4 actes. Frederic Soler. Teatre Odèon. Estrenada a la ciutat per la companyia de la companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2)
9	<i>El virolet de Sant Guim</i>	Vidal i Valenciano, Eduard	Peça en un acte	15.12.1872 / 17.08.1876	15.03.1869. Quadre de costums catalanes en un acte. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Liberata Molas (10.2)
9	<i>Dos milions [Isidro Llauredó] Música de Josep Ribera</i>	Vidal i Valenciano, Eduard	Sarsuela en un acte	18.10.1874 / 04.11.1880	1872 [ed.]. Sarsuela en un acte i en prosa. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Isern i Monné (12.2)
8	<i>Dos carboners</i> [Música de Francesc Pérez-Cabrero Ferrater]	Aulés i Garriga Eduard	Sarsuela en un acte	11.10.1877 / 09.11.1879	18.08.1877. Judici verbal en un acte i en vers. Teatre del Tívoli. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Isern i Monné (12.2)
8	<i>Un pa com unes hòsties</i>	Busquets Torroja, Marcial	Peça/comèdia en un acte	16.10.1870 / 16.12.1880	18/10/1866. Juguina bilingüe en 1 acte. Teatre Odèon. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Emilio Arolas (8.3)
8	<i>Les francesilles</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Comèdia en tres actes	20.06.1869 / 25.02.1877	08/10/1868. Comèdia en tres actes. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de Frederic Soler (9.5)
8	<i>La creu de la masia</i> [Amb Manuel de Lasarte]	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Drama en tres/quatre actes	20.07.1873; 28.10.1877	22/04/1873. Drama en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de Lleó Fontova (10.3)
8	<i>La clau de casa</i>	Torres Jordi, Pere Anton	Drama en tres actes	05.07.1873 / 15.06.1879	04/06/1873. Drama. Teatre Novetats. Estrenada a la ciutat per la companyia de Lleó Fontova (10.3)

8	<i>L'ase de'n Mora</i>	Vidal i Valenciano, Eduard	Peça en un acte	15.03.1873 / 29.06.1876	30/01/1866. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Secció Catalana. Estrenada a la ciutat per la companyia de Manuel G. de Aparicio (10.1)
8	<i>Tal faràs tal trobaràs</i>	Vidal i Valenciano, Eduard	Drama en tres actes	06.06.1869 / 21.07.1878	04/04/1865. Drama en 3 actes. Teatre Principal. (Vegeu SOLÉ I BORDES (1981: 215). Estrenada a la ciutat per la companyia de la companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2)
7	<i>(Les) Fotografies</i>	Arnau i Pascual, Josep Maria	Peça/comèdia en un acte	19.11.1871 /23.03.1879	01/1867. Comèdia en 1 acte. Teatre Odeon. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Balestroni i Sumalla (9.2)
7	<i>Un embolic de cordes</i>	Arnau i Pascual, Josep Maria	Peça/comèdia en un/dos actes	30.05.1869 / 08.08.1875	11/1866. Comèdia en 2 actes. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de la companyia d'aficionats al Teatre Català (6.2)
7	<i>Un mal tanto</i>	Colomer i Rogés, Conrad	Peça en un acte	08.12.1872; 30.06.1878	30/04/1871. <i>Friolera</i> inverosímil i en vers. Teatre Odeon. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Liberata Molas (10.2)
7	<i>Telefomania</i>	Roig i Ferré, Ramon	Jogueta/peça en un acte	22.08.1878 / 22.12.1878	22/08/1878. Juguina lírica en un acte i en vers. Campos de Recreo. Companyia d'Enric Antiga (15.4).
7	<i>Per carta de més</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Peça/comèdia en un acte	02.02.1873; 07.07.1878	20/02/1872. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Liberata Molas (10.2)
7	<i>Si us plau per força o sia alòpates i homeòpates</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Sarsuela en dos actes	11.08.1872 / 08.04.1880	03/10/1866. Proverbi en 2 actes. Teatre Odeon. Estrenada a la ciutat per la companyia dels Campos de Recreo (Soler) (9.4)
6	<i>Els tres tombs</i>	Capmany i Pahissa, Narcís	Peça (de costums) en un acte	15.11.1874 /16.11.1879	25/04/1871. Quadre de costums en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Isern i Monné (12.2)

6	<i>La lluna en un cove</i> [Música de Josep T. Vilar]	Capmany i Pahissa, Narcís	Sarsuela en un acte	12.10.1876 / 01.12.1878	18.01.1871. Sarsuela en un acte i en vers. Teatre Novetats. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo i Sebastià Roca (14.5)
6	<i>Lo diari de'n Brusi</i>	Coma, Abelard	Sarsuela en un acte	08.12.1876 / 28.11.1880	08/10/1876. Joguet còmic-líric inverosímil i bilingüe en un acte i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera.
6	<i>Un ocell criat a fora</i>	Martínez Marquina, Tomás	Peça/comèdia en un acte	31.01.1877 / 08.04.1880	31/01/1877. Joguet bilingüe en un acte. Teatre Principal de Tarragona. Estrenada a la ciutat per la companyia d'Emilioi Arolas (14.1)
6	<i>La sala de rebre</i>	Palà Marquillas, Miquel M.	Peça	01.06.1879 / 11.04.1880	06/01/1879. joguina còmica en 1 acte. Teatre Novetats. Estrenada a la ciutat per la companyia d'Antoni Tutau (16.6)
6	<i>Se plancha con lustre</i> [Música de Josep M. Pla]	Roig i Ferré, Ramon	Sarsuela en un acte	11.02.1878 / 14.11.1879	11/02/1878. Joguina lírica bilingüe en un acte i en vers. Teatre de l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Companyia de l'Ateneo i Juan Isern (15.1)
6	<i>El ferrer de tall</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Drama en tres actes	09.07.1874 / 27.02.1880	16/04/1874. Drama en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de Vicente Miguel i Joan Perelló (11.4)
6	<i>El rector de Vallfogona</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Comèdia/drama en tres actes	19.05.1872 / 29.04.1875	14/11/1871. Drama en 3 actes. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Balestroni i Sumalla (9.2)
6	<i>Honra, pàtria i amor</i>	Ubach i Vinyeta, Francesc	Drama en tres actes	06.02.1868 / 14.10.1877	26/01/1867. Drama en 3 actes. Teatre Principal. Estrenada a la ciutat per la companyia de Fernando Guerra (5.1)
6	<i>Un pobre diable</i> o <i>Pobre diable</i> [Amb Rafel Brugell i música de Josep Ribera]	Vidal i Valenciano, Eduard	Sarsuela	26.04.1877 / 18.11.1880	10/07/1873. Sarsuela bufa en un acte. Teatre Tívoli. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo i Sebastià Roca (14.5)
5	<i>En el camp i en la ciutat</i>	Arnau i Pascual, Josep Maria	Comèdia (de costums) en tres actes	29.06.1873 / 07.12.1879	30/11/1869. Comèdia en 3 actes. Teatre Romea. Teatre Català.

					Estrenada a la ciutat per la companyia de Lleó Fontova (10.3)
5	<i>Coses del dia ó modes, disbarats i dones</i>	Bordas i Estragués, Ramon	Comèdia en tres actes	12.05.1875 / 22.04.1878	20/02/1868. Comèdia en 3 actes. Teatre Odeon. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Isern i Monné (12.2)
5	<i>A tornajournals</i>	Brasés i Trias, Andreu	Peça en un acte	16.03.1873 /25.05.1879	24/01/1872. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Liberata Molas (10.2)
5	<i>Tres i la Maria sola</i>	Capmany i Pahissa, Narcís	Peça	22.06.1873 / 30.09.1877	11/04/1870. Comèdia en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo i Sebastià Roca (14.5)
5	<i>Les cent donzelles</i> [Traducció. Música de M. Lecoq]	Coll i Britapaja, Josep	Sarsuela en cinc actes	07-25.01.1880	05/04/1873. Sarsuela bufa en tres actes. Teatre del Circ Barcelonès. Estrenada a la ciutat per la companyia de José Maria Lorente (17.1)
5	<i>Un jefe de la coronela</i>	Ferrer i Codina, Antoni	Drama en tres actes	08.03.1873 / 22.02.1880	19/12/1867. Drama bilingüe en 3 actes. Teatre Romea. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo amb Isern i Monné (12.2)
5	<i>La festa del barri</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Sarsuela en dos actes	24.06.1872; 05.02.1880	12/09/1870. Quadre de costums en 2 actes. Teatre Novetats. Estrenada a la ciutat per la companyia de Tomàs Huguet i Manuel Rumià (9.3)
5	<i>Las carbasses de Mont- roig</i>	Soler i Hubert, Frederic [Serafi Pitarra]	Comèdia en dos actes	15.08.1866 / 25.12.1878	08/07/1865. Comèdia en dos actes. Teatre Variatats. Estrenada a la ciutat per la companyia catalana de Camilo Parodi (3.3.1)
5	<i>El full de paper</i>	Torres Jordi, Pere Anton	Drama en tres actes	04.06.1879 / 02.02.1880	21/11/1878. Drama. Teatre Novetats. Estrenada a la ciutat per la companyia d'Antoni Tutau (16.6)
5	<i>Els de fora i els de dins</i>	Vidal i Torrents, Francesc de S.	Peça en un acte	12.09.1869 / 21.11.1875	04/07/1865. Comèdia en 1 acte. Camps Elisis. Companyia de Gervasi Roca.

					Estrenada a la ciutat pels aficionats de Reunion Familiar.
5	<i>La barqueta de Sant Pere (5)</i>	Vidal i Valenciano, Eduard	Peça en un acte	03.04.1876 / 15.06.1879	02/03/1876. Quadre dramàtic en 1 acte. Teatre Romea. Teatre Català. Estrenada a la ciutat per la companyia de l'Ateneo i Fernando Guerra (13.59

